

ŽARKO PAIĆ

Fenségesség a csizma alatt

(A művészet mint hatalom, ünnep és játék)

„Tudvalévő, hogy a Legfőbb
létező ünnepének alkalmával
Robespierre felgyújtotta az
»ateizmus visszataszító szörnyé« -
nek nevezett konstrukciót, amelynek
hamvaiból létrejött a Szabadság szobra.”

Leon Rosenthal, Louis David

1.

Horatius átka: dekadencia és ideológia

Amikor – miként a villámfény – megjelenik az az aggódó gondolat, miszerint az élet manapság már három garast sem ér, felmerül a nosztalgia iránti szükséglet. Elapad a jelennel, az eljátszott örökkévalóság közvetlen pillanatával szembeni megvetés, s tisztelet illeti azon időkkel együtt, amelyek magukat szenvedélyesen mint „új” vagy – az újkor letűnésében – mint modern korszakot élik át.

Modernség és dekadencia egyazon töből fakadnak. Azon elszáradt történelmi korból, amely összezsugorodik, zuhan, elmerül és eltűnik mint konzisztens, teljes, bőséges, egész. Ortega y Gasset egyértelműen – nem tartózkodva az iróniától sem – ráterelte a figyelmet az emberi lélek (a kor szellemének tükrében történő) önvizsgálatának „modern” fenoménjére. Irányadónak tűnt már ellenbizonyítéka is, miszerint ama bizonyos horatiusi és hadrianusi, örök és halhatatlan Róma óta tart az ásatás a dekadens maradványok után, amiket sikertelenül törekszenek félretolni, még sikertelenebbül eltávolítani a visszatéréssel azon múltba, amikor még minden hamisítatlanul, tisztán létezett a lét és az élet azonossága mellett. Gasset – könyörtelenül feltárva a modernség antiesztétikájának tömegpszichológiáját, az objektumok szorításában lévő gyári tömegboldogság álarca alatti fennállás egyformaságának összes hazug bálványát és prófétáját – azt mondja:

„Elég, ha felidézünk Jorge Manrique *vélekedését*, miszerint
s mily örömet jár az ész
bármely, jobbnak tetsző, messze
*korszakon.**

* *Strófák atyja halálára* – Kálnoky László fordítása.



De hát ez sem igaz... Minden történelmi korszak másképp viseltetik a vitális színvonal e különös jelenségével szemben, s nagyon furcsállom, hogy még sohasem figyeltek fel a gondolkodók, se a történészek erre a nagyon is nyilvánvaló és mély értelmű tényre.

Nem kétséges, hogy a Jorge Manrique versében megjelenített benyomás a legelterjedtebb nézet, legalábbis ha grosso modo nézzük a kérdést. A legtöbb korszak nem érezte, hogy a múlthoz képest magasabb színvonalon állna a saját kora. Épp ellenkezőleg, az volt a megszokottabb, hogy valamiféle jobb időket, teljesebb létet feltételeztek a homályos múltban: mi, akik Görögországon és Rómán nevelkedtünk, »aranykort« emlegetünk; *Alcheringa* – mondják az ausztrál bennszülöttek. Ez azt jelzi, hogy azok az emberek úgy érezték, hogy életritmusukból valamiképpen hiányzik a teljesség, hogy lassuló érverésük alkalmatlan rá, hogy teljesen kitöltse a vénák medrét. Ezért tisztelték a múltat, a »klasszikus« korokat, amelyek léte úgy jelent meg előttük, mint ami gondtalanabb, gazdagabb, tökéletesebb és izgalmasabb, mint az ő életük... A római birodalomban már Krisztus után százötven évvel egyre jobban elhatalmasodik az az érzés, hogy sorvadóban, apadóban van, hanyatló és lankad a vitalitás. Már Horatius megénekelte: »Elődeinknél már szüleink kora / satnyább, s mi náluk silányabb / atyjai még gonoszabb fiaknak!«*

*Aetas parentum peior avis tulit
nos nequiores, mox daturos
progeniem vitiosiore.*

Kétszáz év múlva már nem volt az egész birodalomban elegendő számú, elfogadható itáliai férfiú, akikből centurio lehetett volna, így dalmátokat, később pedig Duna és Rajna menti barbárokat voltak kénytelenek felfogadni. Közben meddők lettek az asszonyok, s Itália elnéptelenedett.”¹

A római birodalomnak szüksége volt a bukáshoz vezető saját útjának fényűző krónikájára. Szüksége volt a külső és a belső barbárokra. De nem mint megoldásra, ahogyan azt a fin de siècle alexandriai költője, Konsztantin Kavafisz megénekelte, hanem mint a haladás történelmi erejére, amennyiben hinni lehet a történelem hegeli dialektikájának. Mindazonáltal az egyik biztosan igaz volt. A dekadencia az élet elszáradó birodalmaként érződik és artikulálódik éppen akkor, amikor a haladás – tekintet nélkül arra, hogyan gondolták és nevezték azt – kimeríti saját ígéreteit. Amikor tehát a művészetekben, az építészetben, a filozófiában, sőt még a politikában is a tárgyak organikus élete enteriorizálódik. A külső csillogás sohase pusztán a szépség és a dicsőség álarca. Tradicionálisan igazolt, hogy a csillogás a szépnek lényegi kinyilatkozása akkor, ha fennáll a lélek és a forma egybehangzása. Az aranykor eszméje, nem csak Gasset számára, azt az időt feltételezi, amikor a dekadensek önnön melankolikus türelmükben magasztalják a most és a még-nem-most múltat, mint az idő mércéjét, valamint annak klasszikus ideálját, mint a művészetek elérhetetlen mintaképét. Az aranykor tökéletesen a mítoszban van kidolgozva. Paradox módon, minden utópia sorsát ez határozza meg. Azon pusztító eszmék nélkül, hogy valamiféle preegzisztens időszak volt a kezdet, a pillanat – valójában viszont Rhaiának, Arkádiának, Ikáriának az aranykeretes képében az isteni, a természeti valamint az emberi eszméje és valósága közötti kibékülés jelenlévő távolléte –, nem jöhetett volna létre a megmutatkozó vágyaknak

* Ódák (III. 6.) – Lator László fordítása.

semmiféle újkori utópikus projekciója, amely annyira vállalkozó szelleműnek bizonyult a maga katonai-politikai, munkásszocialista, tudományos-progresszív képében, mint a Titánok, amikor a Földre jönnek, hogy megmutassák a bukott angyaloknak a jólét és a boldogság felé vezető utat. Az aranykor gondolata az örökkévalóság ábrándja. Ezért minden dekadens vallás breviáriumában – Rómától az 1900-as évek körüli fin de siècle Bécséig vagy Párizsáig, s ez fordítottan érvényes századunk átlépésére az új évezredbe – kötelezően megtalálható valamiféle mennyországi festmény, mégha azt szívtelenül közönséges cicomaként köpködték is meg. Az értékek eltűnése, nevezetesen a szimbolikus átfordulása anyagi jelekbe, az egyedülálló, modern metafizikai emberkép pusztulásával párhuzamosan halad: az egyik oldalon ott a haladás silány végnélküliségének erőltetése, a másikon azonban a vizsgálódás az óriás vállain, akin olyan messze látó törpékként ülünk, akik látják, hogyan festette meg a bencés apát, Bernard de Chartes ismert hasonlattal a középkort.²

Az ilyen szellemi-történelmi szerkezet és életorientáció valami lényegi újdonság. Korunk dekadenciája – ha legalább abban megegyezhetünk, hogy ezen a „mi(énk)” névmáson a század végét mint a modernnek az élet (nem együttthangzó világainak) mozaikokra hullását értjük (s nem vesszük át a posztmodern és a posthistoire hanyag eleganciával elkoptatott fogalmait) – annak vizsgálatára kényszerít bennünket, hogy a magávalragadó dekadens sorsban hogyan és miért éppen a „mi” korunk került bámulatraméltó helyzetbe. Amennyiben a modern újdonságot szégyen nélkül mint szükséglet és mint más korszakokkal szembeni megkülönböztetési módot ragadják meg, annyiban ez a múlt iránti nosztalgiával történik. Az avantgarde mindent meghaladói után többé nem létezik ártatlan pillantás a jövőbe. Ha pedig vakon ragaszkodnak az imaginárius múlthoz mint Múzeumhoz és Ideálhoz, akkor ezt lelkiismeret-furdalással teszik, mivel tudják, hogy nem térhetnek vissza a klasszikusok, kivéve a kosztümös filmekben, a múzeumi „totális kiállításokon”, a korszakokon keresztülhaladó divatos séták látványosságain, habár a dekadencia manapság újra divat, mert öntudatlanul is feltételezik, hogy az elveszett szépség utáni kutatásuk során összehasonlíthatatlanul hazug és inautentikus nyomozókká lesznek. A szobrok, amelyekből sugárzik mindaz, amit valaha szépségnek nevezünk – a maguk üdvözült fenségességébe száműzöttek –, nem tűrik megismétlésüket a valóságban. Jelenkorunkban a klasszikus minden megismétlése valami egészen meghatározhatatlan oknál fogva halálra van ítélve. A szépség a múltban csillog. Az új reneszánsz utáni vágyat a cicomán, a klasszikusokkal való visszaélésen és a testtel történő modern elbűvölés figuratív gonoszságán keresztül lehet megérezni. Mielőtt azonban körvonalaiban bemutatnánk, melyek is e problémának a modern művészetben és filozófiában levott konzekvenciái, visszatérünk a fin de siècle a dekadenciával szembeni ambivalens emberképéhez.³

Egy „korszerűtlen” fogalom történetéről és a vele kapcsolatos félreértésről

Mindenekelőtt egyáltalán mivégre tolakszik e téma a gondolkodásba, éppen a számok átfordulásának elbűvölt figyelmében, amikor az óramutatók jelzik a XX. század utolsó óráit s



közben a XXI. századot alapjában véve – mint mindig – a pezsgőspohár fenekére nézve várjuk? A fenomén valójában azonos az előző fin de siècle-lel. De ugyanennek a kétértelműségéről is szó van. Benne találkozunk össze a modernség haladásának dekadenciája és fúriája – a munka, a szabadság és az unalom jegyében korszakalkotóan kiszámítják a történelem végét –, valamint az új megjósolása, lelkesedés a teljesség uralmába való betöréssel, amiért az emberiség metafizikai története során áhítozott. Amikor a művészekről-gondolkodókról van szó, állandó és azonos módon csak különböző variánsokként tekintenek a filozófiai, szellemi-történelmi orientációkra vagy a művészeti irányzatokra, ami meghatározza úgy a az európai dekadencia és XIX. század vége reprezentatív íróinak, miként a mi kortárs szerzőinknek a hangulatát. ⁴ A téma tolatkodásának okát a valóságban kell keresni. Pontosan attól a pillanattól, amikor a modernségnek mint szigorúan ellenőrzött haladásnak az ismert racionalitása működésbe lép, létrejön a saját jelenkornak és ennek az elmúlt korszakokhoz s persze a jövőhöz való viszonyának megismerési szükséglete. Ezért, érthetően a dekadens tudat megismétlésének az az oka, hogy a fin de siècle teoretikusainak sokasága a valóság kaotikus világában található meg. Ám a valódi probléma csak most jelentkezik. A fejtegetés során látni fogjuk, hogy a dekadencia megjelölést a XX. századi politika ideológiai rendszereiben – a náciizmusban, szocializmusban, sőt még abban is, amit nem egészen világosan posztkommunizmusnak nevezünk – hogyan használták fel állandó jelleggel feljelentések céljából. Dekadencia és totalitarizmus kölcsönösen kizárják egymást. Vagy pontosabban: minden totalitarizmus könyörtelenül támadja az elmúlás ideáját, azt a tárgyiatlanság szimbolikus rendjében lévő, de-humánus-lény emberképet, ahogyan az pl. Malevics *Fekete négyzet*-ében vagy Kandinszkij *Fekete folt I.*-ében megmutatkozik. Hogy rögtön eloszlassuk az esetleges félreértést: amikor a dekadencia fogalmát használjuk, akkor azt nietzschei értelemben tesszük. Mint a kor, a ressentiment, az elszáradás szellemének és az esztétikai vitalizmusnak a lélekbe történő átmenetét és pszichológiai mozzanatának az ismertető jegyét, a belsőt értjük alatta. ⁵ Dekadenciára itt nem mint valamiféle irodalmi vagy művészet-történeti fordulatra, a XIX. század végének egy irányzatára gondolunk. Dekadensnek lenni annyi, mint par excellence modernnek lenni. Viszont, akkor ez azt jelenti, hogy a kor szellemében láthatatlan paradoxon képződik. A dekadencia a modern erők elteltségéből, túlcsozulásából ered, ugyanakkor a racionalizmus és pszichologizmus legmagasabb mozzanata a művészetben. De zuhanás is az élet melankolikus érzésébe éppen amiatt, mert pártfogásába véve a haladást – technikait, gazdaságát, művészetét – látja a maga tragikus eredményét. A dekadens ideális melankolikus. A dekadens olyan művész, akiben – amennyiben parafrázálni akarjuk Karl Kraust – ott kuksol a szkepticizmus, a pesszimizmus filozófusa. A dekadens a (modern) történelem végének esztétikai ideálja. A történeti avantgardisták, posztmodernisták és a fin de siècle korszakában valódi művészek lenni annyit jelent, mint dekadensnek lenni. És így a XX. század végén a dekadencia és ideológia közti viszony új megvilágítást kap. Itt vázoljuk, miről is van szó, ugyanis amíg a modernség aranykorszakában a dekadens egyidejűleg prófétája és kritikusa e kor burzsoá és egoisztikus világnézetének, amely a művészetet a társadalmi egzisztencia szélére űzi (nem erőszakkal és dekretumokkal, de könyvek betiltásával a társadalmi ízlés és morál megsértésére hivatkozva), addig haszontalan bohémként vagy pedig a polgári kultúra eltorzított pszichológiai képe-

ként szenved. A totalitárius mozgalmak fellépésének pillanatában radikálisan más helyzet alakul ki. A fasizmusban a klasszikus szépség nevében „szégyent vall” a dekadens szépség, s lám ez fogja a tisztán modern művészetet jelenteni. A kommunizmus csak első, „forradalmi” fázisa avantgarde (a szocialista világnézet lényegének ontológiai támasztéka) – a modern művészet nem szégyenül meg. A második, a Vezetés, Párt és Állam trónralépésének a fázisában, amikor művészet és élet egyenlővé válik (s ez az avantgarde eredendő öröksége), bekövetkezik a dekadencia elleni brutális támadás. A realizált kommunizmus számára a dekadencia pszichológiai elhatárolódást jelent, az új ember egészléteinek széthullását és nihilizmusát. Ezért legitim a dekadens művészet kiűzése a kommunista felsőbbrendű ember fenséges borzalmának birodalmából. A legjobb példák arra, hogy meddig terjed a félelem a dekadenciától a totalitarizmusban, az a könyvek ideológiai máglyái a náciknál, illetve a tiltott írók listája Kínában egészen addig, amikor Deng Hsziao Ping „felvilágosult diktatúrája” idején a belső politikai leszámolásokba kozmetikázottan bevonták a Nyugatot. ⁶ Végezetül a dekadencia és az ideológia viszonyát a század végén az életvilág minden demokratikus rendszerében világosan lehet tanulmányozni, ahol a dekadansz, dekadencia, dekadens megismétlődését – egészen a divatos színpadokig vagy a zágrábi EXIT kultikus színház előadásainak a címeiig – pusztán csak egynek tartják az „in” művészeti trendek közül (nem mozgalomnak vagy izmusnak, hanem egyszerűen trendnek), tehát a Nyugat szimbolikusan elszáradó posthistoire embere ártatlan játéka, ünnepének. A probléma az autoriter, posztkommunista rezsimok avantgarde és modernizmus elleni támadásával persze sokkalta könnyedebb formában mutatkozik meg, de sokkal „szubtilisebben” – miként a Nemzeti Állam horvát ideológiájának reorganizációjakor nem gyűjtik fel a tereken az „ateizmus visszataszító szörnyét” –, ahogyan az *Termidor* idején történt, ámde az egekbe magasztalt Vezetés feltűnő látványosságai – például a HNK elnöke, Franjo Tuđman 75. születésnapja ünnepésekor mint a primitivizmus operettbohózatának montázsszelleme volt jelen – közvetetten egy derék „kis nép” képéhez (mint a naiv festészetben – „a horvát naiv festők csodájában”), a történelmen kívüli mennyország autentikus piktúrájához vezetnek. De az ő művészien önromboló tevékenységükben az a bizonyos „elkorcsosult” társadalmi botrányt kelt. Mindenesetre a XIX. század végén megjelenő fogalmaktól és művészeti képviselőktől mostanáig a dekadenciát (mindenkor) legalább szubverzív fordulatnak tartották – jóllehet fordulatról egyáltalán nem is volt szó. Ugyanis a dekadencia – mint a modernitás árnyoldala – soha nem jutott közös nevezőre az avantgarde-dal. ⁷

A szépség, a fenségesség és a borzalom fenomenológiájáról

Nem szükséges hangsúlyozni azt a gondolatot, hogy a modernizmus tárgyiatlan, dehumánus művészetéből – ahogyan azt Ortega y Gasset az elsők között ismét megfogalmazta⁸ – valamiféle történelem feletti, kauzális logikával a szépség nevében indított totális megtorlás következik. Meg kell békélni azzal a ténnyel, hogy a középpontban a szépségből



táplálkozó, különböző stratégiájú harcok állnak. Igen, harcok, mivel Canterbury-i Szent Anzelm filozófiai rendszerében – Unum, Bonum, Verum, Ens – meglévő fatális, ötödik transzcendentálét egészen Kant *Kritik der Urteilkraft*-jáig külön nem kérdezik ki, ahol viszont ez a fenségesség széttagolt fogalmának szerkezetében történik meg. A Pulchrum tehát az az ötödik transzcendentálé, nem pedig kategória, amely általában lehetővé teszi a világhoz, a természethez, az Istenhez és persze az emberhez való intellektuális viszonyt. A szépséget a középkori labirintusban nem sajátosként gondolják el. Egyszerűen ornament; az Egynek, a Jónak, az Igaznak és a Létezőnek a ragyogása. A szépség mindannak összessége, ami van. És emiatt rendszeren kívüli. Ragyogása a lét el-nem-rejtettségében, a létező világlásával tárul fel. Heidegger azon analízisének nyomán, amely szerint a művészet az Ég/Föld, tenger és csillag négyességében a szent kör, amelyben a lét=semmi keresztül van húzva, a szépség csak a tiszta létben lévő eredendőként gondolható el és élhető át.⁹ A művészet átképződésének vagy beszennyeződésének folyamata a tiszta művészet szállóigéjével teljesül. E tiszta tehát az absztrakció intelligibilis egének tartja magát. Az a példátlan elfajzás, ami során a művészet eltávolodik a klasszikus antik vagy a reneszánsz humanizmus szép formáitól – az előbbinél a fenségesség halálaként, az utóbbinál a szépség vesztőhelyeként –, tehát annak a bizonyos szépségnek a tárgyait sivárrá teszik. Nem valamiféle objektív tárgyról van szó. A középpontban a természeti, teleológiai tárgyak alárendelése áll a világnak mint készüléknek vagy a világ mint gép külső, funkcionális tárgyainak.¹⁰ A tiszta művészet, ha akarjuk, költői értelemben a „tisztaságszerető”, létrejöttének történelmi pillanata Novalisnál, Schlegelnél, sőt, még a dialektika grandiózus mesterénél, Hegelnél lelhető fel. Miért Hegelnél? Azért, mert a történelem mint abszolút szellem időn átívelő spekulatív-logikai mozgásának igazolásakor a tiszta művészetre egyedül a szimbólumon keresztül tér rá, ahol a tiszta zene, tiszta festészet még nem a konstruktivizmus tárgynélküliségét, példáját jelenti, habár még így is a konzervatív esztétika számára az a szép örökké a múltban marad. Az esztétikai élmény a teljességben élhető át, éppen csak mint valamiféle tárgynélküli, valamiféle tiszta lényegnélküli, az eszme fejlődésének a vallásánál és a filozófiáénál alacsonyabb fokán. Ezzel összefüggésben Hegel, paradox módon, az esztétika történetében a legkonzekvensebb platonista volt, ám a tiszta művészet jövőbeni uralmának előhírnöke is.

Amikor a világ megtisztul a szépségtől, amikor, mintegy tökéletes kör, az üres térbe fekete négyzet és pontok rajzolódnak, amikor az esztétika emberi arculatának minden nyoma a maga klasszikus alakjában eltűnik, a művészet általában átéli a mindenoldalú tisztaság extázisát. Tisztának lenni annyi, mint semminek lenni. A modern művészet tisztasága és az ezt jellemző tárgyatlanság nem más, mint a szépség nihilisztikus elsivárosítása. E folyamat végeként többé nemcsak az antiesztétika mint a csúf esztétikája nem áll fönn – amelyhez Rosenkranz óta a romantikusok oly kitartóan ragaszkodtak amiatt, mert a klasszika egyszerűen lezúllott az unalmas utánzás szintjéig –, hanem egyáltalán semmiféle esztétika. Az alapjában megtisztított világ egyenlővé válva a művészettel nemhogy nem igényel semmilyen esztétikát – hiszen önmagában hiperesztétikai jelenség –, a csúfra sincs szüksége többé. Az ilyen művészeti *Cafe Nihilismus*ban pusztán a csupasz funkcionális létezik. A felületek, négyzetek, spirálok, geometriai alakzatok nem tükrözik a lélek emberi redukcióját a funkció-

ra/dologra. A figurák a mindenoldalú elembertelenítés absztrakt sorai, aminek alapján a művészet magának tudhatja be az isteni színjáték szerepét. Ezért minden radikális elhajlásnak az abszolút gép szépségéhez legalább iróniával kell közelítenie. Ha nem groteszkkal. Mi tudjuk, hogy a gúny milyen formája maradt meg a fin de siècle kortársai számára a dekadencia, a szépség és a fenségesség a modern művészet és totalitárius politika borzalmával egyetemben lezajló, legkülönbébb tapasztalatai után. A végleges választ a cinizmus fogja megadni.¹¹ A cinikus tudat fölénye éppen a modern művészet bukásához rögzítendő toldalék. Ezért az elmúlásnak, a sokknak, a kegyetlenségnek, a szadomazochizmusnak, a posztpornográfiának, az örültség minden alakjának mint az imaginárius intézményként felfogott társadalom provokatív jeleinek a szegélyein lépegetést,¹² még mindig csak mint a retroavantgarde haladásnak – képtelen gondolat, amit a szlovén filozófus, Tine Hribar használt fel a Neue Slowenische Kunst (a Laibach és a Sestara Scipio Nasica színház) fenomenológiai analízisének kísérletéhez – a konzervatív körökkel szembeni leszámolásaként lehet megérteni. A művészet a szépséggel továbbra sem „provokálja” a modern élet értelmének – nemcsak a Nyugaténak, hanem valójában az egész világénak – kiüresedett magvát. A művészet művészetén kívüli eszközökkel szolgál olyasvalamit, aminek immáron semmiféle esztétikai tapasztalathoz sincs köze. Az avantgarde öröksége átélte és túlélte a modern korszak halálát – mégha halálról vagy végről csakis hasonlattal beszélhetünk –, tekintettel arra, hogy a korok váltakozásai nem esnek egybe a szellemi paradigmák változásaival. Az élet mint művészet megtestesítésével az elkápráztatás más eszközökkel folytatja a művészi praxis megannyi elévült formájának kiélését – a Living színház berendezéseiből, performanszaiból, kentauryakorlataiból álló japán NO vagy kabuki színházzal, a kegyetlen artaudiós experimentumokkal a metafizika halála után. Tulajdonképpen miről is van szó ebben a radikalizált haragban, ebben az örült játszadozásban a szubverzív eszközökkel? Még csak a sokról és a társadalom/állam intézménye elleni támadásról, mégha ismeretes is, hogy a velemcei biennálé azon kultúráközpontú város-állam és gazdaság megörökítésének paradigmatis esete, amely nyereszkeskedési szándékból zsákmányolja ki a művészet minden nagy experimentumát? Tekintet nélkül a különböző irányzatok tarkaságára s alapvető sokarcúságára, az új matériák médiumok technicizált behatolására a művészi képzelőerő világába, a dolog lényegében átkozottul cinikus. Ennek oka pedig egyértelmű. Amennyiben a szépség és a fenségesség száműzettek azon modern művészetből, amely, definíció szerint, elavul és elhasználódik hasonlóan Nam Jun Paik televíziójához, akkor világos, hogy a művészi praxis objektuma, célja és értelme a gép általi elbűvöléssel válik azonossá. A modernség fatális öregség, örök újdonság, ami már holnap haldokolni fog, akár valami régi kacat a szemétdombon. A gép funkcionál. A szépség és a fenségesség nélkül az esztétikai tárgyak pusztá autopoétikus (autisztikus) megismerése marad csak hátra. De az a militáns felhívás is a művészi tett folyamatában a cselekvő (szubjektum-objektum viszony), néző, hallgató, megítélő számára, hogy kísérletezzon, legyen jelen, „itt”, mindenkor, mint az unalom, durvaság, dicsőség, hiúság nagy látványosságának funkcionális jelene... A bűvös kör bezárult azzal, hogy a kritikus – ez a hatalmas, távollévő Senki – mostantól a megfeythetetlen jelek poklán keresztüli Vergilius-vezető funkciójával bír. A kritikus vezet és félrevezet. Noha – valójában – a megtisztított művészet lényege és cinikus mosolygása a tükörlabirintusban egy eléggé



végzetes tényből következnek. A művészetnek nincs többé autonómiája. Elveszítvén a fenségesség és szépség nyelvét oda az érdek nélküli tetszetősség, tetszés szabadsága. Oda magában való céljának státusza, mivel mostantól a tudomány a művészi valóság egyedüli nyelve.

A paratudományos nyelv cinikus és durva. A képi művészet szférájában talán senki sem mondta ki olyan világosan ezt, mint a már említett koreai tévé-Buddha, Nam Jun Paik, a világ vezető videoművésze: *Videa, vidiot, videologie*.¹³ Minden képernyő képernyőjére irányuló merő nézettség ideológiája csakugyan a világ videológiája. Az, ami a saját közönyével bűvöl el. S tényleg értelmetlen ismételtelt feltenni az ostoba kérdést, vajon a tévé-videológus, a videós általában, művész-e. Természetesen az. Mindenki művész azon avantgarde igazság kiélésének a pillanatában, amely szerint az élet és a művészet egy és ugyanaz. Nem pusztán a lehetőségben, hanem a világ-tudomány egyetlen, kötelező metareferenciájának abszolút, technikailag preparált valóságában. Ha Leibniz metafizikai theodíceájában az Isten mint *intuitus praesens* – most és az örökkévalóságban – mindent egyszerre lát, akkor a kortárs videoművész csak azon embergép újkori, monadologikus alkalmazásának technikai komolyanvétele, hogy az senki mássá, hanem Istenné legyen: *Cum Deus calculat et cogitationem excercet, fit mundus*. Vajon a középpontban nem a világ mint matematikai-fizikálisan odavetett természet cinikus eredménye áll, ami többé már természeti szépként sem áll fenn, hanem csak mint tudományosan átalakított „második” természet, amelyből a művészet mint a szubverzió kastélyából előbukkanó kísértet lépett elő?¹⁴

Hány alkalommal voltunk tanúi annak, hogy a szépség modern művészetbe visszatérte nek szöszölői mint konzervatívok vagy klasszikusok lettek elítélve, akik eltévesztették az korszakot. Honnan ez a szépséggel szembeni ellenszenv?¹⁵ Miért éppen ettől az annyira lapos, ikonikusan közönyös posztmodernről – amit amiatt dicsőítenek, hogy az avantgarde vezető elve, az *innováció* helyett a teoretikus vitába behozta a *renovációt*, viszont a múlt iránti nosztalgiát felékesítette a cirkuszi cicoma ornamentikájában meglévő formák és stílusok (mint Venturio dór oszlopa) cukros vizével, ami (mint minden cukros víz) se nem bűzlik, se nem illatozik – várják el a megismétlés pozitív adományát? Vajon lehetséges-e, paradox módon, éppen a legnagyobb ürességgel művészi értelemben (amikor a középpontban az új eredményei és áttörései állnak) az esztétikai igazság mögötti öntudatról beszélni, amit a művészet a dehumanizáció leple alatt annyira nagylelkűen a semmirevalóságnak ajándékozott? És miért éppen most, a század végén mutatkozik meg a dekadencia, az esztétikai életvilág ezen ambivalens, szellemi-történelmi ténye, méghozzá nem a művész száraz, pszichológiai fojtogatásával, hanem valós művészi értelemmel, mimosszal, amely magában egyesíti az innovációt és a renovációt? Ha a szépség alatt azt az ötödik középkori transzcendentálét értik, amely önmagából a városban, a templomban, a szoborban, a szövegben, a zenében, a képben lévő isteni, természeti és emberi egységének teljes kihunyására utal, akkor a fenségesség fogalmánál valami lényegileg hasonlóról, mégis másképpen van szó.

Ugyanis amíg bennünket a szépség az érzékiség birodalmához láncol, addig a fenségesség abba a bizonyos végtelenbe emel. A félelem a végtelenségtől a kolosszális szobrokban, szent épületekben az emberi kéz által létrehozott kezdeti, „névtelen réműlet”-ből származik,¹⁶ mert azok a szentek találkozóhelyén meglévő szakrális és emberi azonosságának he-lyeiként tündökölnek. Míg a szépet az élmény és a látszat érzéki világa tartja fogva, addig

a fenséges túllépi a határt. Éppen csak „érzés”, amely hozzájárul a szépséghez a végesség-végtelenség játékának korona-pillanataként, ahogyan még Hegel kísérelte meg – Kant és Burke fenségesről szóló analíziseinek nyomán – leírni az esztétika azon fenoménjét, amely a modern világban mára eltűnt. A középpontban még csak Lyotard és Derrida azon utólagos felfedezése van, hogy Kant *Kritik de Urteilskraft*-jában ott lappang a posztmodern esztétika „szubverzív” potenciája. A lényeg azonban nem a szépség reinterpretációjában és ennek – a modern művészet tárgyatlanságát legitimáló – ismételt analízis kísérletében van: mindössze csak a fenségességgel – mint az esztétikai igazság struktúrájában lévő Másik hiányzó helyével – való játszadozásban. Lyotard és Derrida valami mást akar. Számukra azért szükséges a fenségesség, hogy Nietzschén keresztül kezeskedhessenek saját filozófiai pozíciójukért – inkább Lyotard, mint Derrida, aki ezt már megtette a szöveg dekonstrukciójával Artaud, Jabbes, van Gogh textusain át –, a hegeli metafizikán kívüli biztos talajért. A gyakorlatban arról a kísérletről van szó, amit Lyotard a párizsi Georges Pompidou központban tartott, és amit az immateriálisról szóló konceptuális kiállításával megélt. Volt ahogy volt, a posztmodern esztétikában a fenségesség éppen csak a fin de siècle művészetének dehumanizáltságával, tárgyatlanságával, immateriális mivoltával, szimulációsságával való bensőséges élményhez szolgál ürügyül.¹⁷

Távol tartva magunkat a jelenkor esztétika megfontolásainak teoretikus körébe visszatérő fenséges érdekfeszítő ösztönzéseitől, különösen ha Derrida kerül szóba, mindennek előtt szükséges megjegyezni: *a nyugati művészet dekadenciája a XX. század végén mimetikus körként jelentkezik, amelyben a szépség és fenségesség innovatív-renovatív elemei kölcsönösen teremtik meg annak a művészeti praxisnak az összetett szerkezetét, amely az avantgarde örökség saját kritikátlan tévútja miatt marad fogságban.* Mindaddig, amíg nem áll helyre a művészet és az élet közötti imaginárius határ, amelyen keresztül az átjárás az egyik szférából a másikba nem az élet mint csúfág betörése valamint a funkcionális gépi működés egyenlővé válásának okán jön létre, meg fog semmisülni a művészet szépsége és fenségessége. Persze e fenomén többnyire nem függ a művész „szubjektív” erőfeszítésétől, mintha jobb vagy tökéletesebb móddal és stílusorientációval azt alapján megváltoztathatná. Heideggeri nyelvezettel szólva, a (művészeti) beszédmód megváltozása éppen maga a lét struktúrájának megváltozásával következhet be. Ezért minden valamennyire gondolkodó szellem számára az egész modern örökségnek oly módon kell megmutatkoznia, mint üresség az ürességek felett.¹⁸ De pontosan a művészet eme modern fennállása fölötti félelem univerzális ténye tűnt erénynek a dekadenciában. A XX. századi totalitarizmus ideológiai sokkjának köszönhetően – bármennyire is botrányosnak tűnhetett e gondolat az etikailag korrekt esztéták számára – a szépséget és a fenségességet egyenesen a borzalomra vezették vissza. A modern politikai mozgalmak, mint a fasiszmus és a szocializmus, a dekadencia miatt egyszer a történelemben totális csapást mértek a modern művészetre. Valójában miről is van szó ebben a „nagy elbeszélés”-ben, mint az ideológiai szubverzió folytatásában, amellyel a politika – mint a fenségesség színpada – a művészetet saját szükségleteinek akarja alávetni? Egyáltalán hogyan és miért lehetséges, hogy az univerzális gonosz fenomenológiája grosso modo csatasorba áll a modern művészet ellen? Vajon Hitler szépséggel és fenségességgel a III. Birodalmat akarta felépíteni? Vajon Sztálinnak Malevics *Fekete négyzete* mintaképpül szol-



gált a burzsoá, dekadens művészet elleni kíméletlen támadásban? Az avantgarde mint dekadencia!? Amikor vita kerekedik e kérdésekről, szokás szerint abból az axiómából indulnak ki, hogy a modern művészetet egy alapelv mentén illik megkülönböztetni a modern politikától: a művészet az élmény és az érzékiség szférájába tartozik, a politika pedig a határozottságéba, hataloméba. A XX. század és a totalitarizmus mint olyasféle mozgalom, amely általában felülmúlja az ideológiát és a politikát, az előbbi különbséget – akárcsak az avantgarde, a művészet és az élet között meglévőt – könyörtelenül megsemmisítette. És valóban, legyen ez a kiindulópontja e mostani fin de siècle szépségének, fenségességének soráról szóló elmélkedéseinknek. A művészet mint hatalom, ünnep és játék? Pontosan az. Csak elfajzott formában.

2.

Kolosszusok, lovak, semmi

(A náci művészet esztétikája)

Ha világossá szeretnénk tenni azt, hogy alapjában mi is a fenségesség, akkor egyesek szeme előtt néhány reneszánszkori európai városállam lebeg, amelyekre Jacob Burckhardt, a nagy romantikus művészettörténész nem véletlenül alkalmazta az *állam mint műalkotás* jelzőt.¹⁹ Firenze, Róma, Velence, Dubrovnik. Vajon miféle élményben részesülhet az összes átlkozott turista, amikor e városok emlékműveit fényképezi, vagy éppen a terek és katedrálisok látványában gyönyörködik, Orlando oszlopában és a Palazzo Pittiben, a nyitott ablakokból pedig kihallatszik a színészek hangja, amint Euripidész és Szophoklész tragédiáiban az isteni moirákat ünneplik, vagy éppen Gučetić békés, *Dialogusok a szépségről és a szerelemről* című művéből áradó derűre csábítanak? Bizonyára ez az emberi bioritmussal egybevágó fenséges szépség élménye. A múlt és az aranykor e pillantban nem ábrándkép: élő jelenkor. Konstruktív adalékok nélkül. Funkcionális semmirevalóság nélkül. Akkor miről van szó a fenségesség fogalmánál? A bármilyen emberi kifejezhetőségnél hatalmasabb szépségről, ahogyan azt Derrida tolmácsolja közvetlenül Kant *Kritik der Urteilkraft*jának fenségesről szóló analizisére hivatkozva. Az a bizonyos kanti szép és fenséges nem feltételez sem érzékileg sem logikailag meghatározott ítéletet, hanem a reflexió ítéletét. Tehát mindkettő egy ítélet, általános érvényű minden szubjektumban úgy, hogy a gyönyör/megelégedettség érzését idézik elő, viszont nem járulnak hozzá a tárgyak semmiféle megismeréséhez. A fenséges, a szép, amely túl hatalmas bármiféle merő kifejezhetőséghez képest. A szubjektum számára kifejezhetetlen. De ebben a kifejezhetetlenségben a szépség a tárgyfölöttségéből sugárzik, ami nem más, mint a gyönyör/megelégedettség bármiféle érdek nélkül.²⁰ A fenségesség tárgyainak nagysága egy épület, kép, szobor szentségéből ered. A reneszánsz vagy az antik városok fenséges architektúrája nem idéz elő – a fenséges élményének első fokaként – „névtelen rémületet”, ahogyan arra Hofmannsthal elsőként pontosan felfigyelt, hanem a maga nagyságával, akkor is, ha éppen a középpontban a fogalmak és tárgyak grandí-

özusságként, kolossalitásként vannak jelen; a szubjektumot abba az állapotba vezeti, amely a szubjektum szubjektivitását, a modern ember szubjektumcentrikusságát eredeti állapotába helyezi vissza. Az ember akkor érti meg, hogy „porszem a csillagok alatt”, persze egyöntetűen anti-értelemben Šimić stelláris verseivel és a nagyság megáldott szellemével. A fenségesség tehát nem a természeti tárgyak külső formájából származik. A fenségesség a szépség élményének határtalansága, végtelensége magában a tárgyban. A végtelenség aurája; a nagyság ragyogása. De minden fenséges szépség, amit az ember az élményben nagyságként jelenít meg, nem valamiféle természetben megtalálható óriási, valami, ami felülmúlja a nagyság összemérhetőségét és így átlép az emberi mérték másik oldalára. Ezek mindig a despotikus szellem groteszk és ily módon torz épületei voltak, amelyeket csak avégett hoztak létre, hogy megutáltassák az emberrel az örökkévalóság és a fenségesség gondolatát. A nagyság természeti és emberi mértékéből kirántott kolosszális és grandiózus a rémület diktatúrája marad. A küklópikus theofánia alaktalansága. Végtelenség, amely felfalja saját árnyékát. Ilyesfélék manapság azon modernizmus funkcionális városai, amely elveszítette érzékét a mértékhez. E városok a kopárság lélektelen pusztaságai, amelyekből a látóhatáron túl meredezik a fenségesség megtevesztő funkciója – New York, Tokyo, Moszkva égfaló sokszögei. Igaza van Karel Kosíknak, amikor azt mondja, hogy a XX. század városait áthatja a „lenyűgöző és misztifikátori grandiózuság”.²¹

A hazugságnak szüksége van az új Firenze vagy – ne adj Isten – az új Dubrovnik megtemetésének álcázó, csaló, erőszakos kísérletére, ahogyan ezt a szerb hódítók elgondolták a Horvátország elleni utolsó, agresszív háború folyamán, amikor tipikus „barbarogénuszi módon” azt nyilatkozták (nemcsak az ő helyi kamionsofőrök, a trebinjei Božidar Vučurević), hogy felépítik az új Dubrovnikot sokkal szebbre és régebbire, mint valaha. De ez már a primitív etnopolitikai elfajzás egy példája. Általában – bármennyire rossz szájjal is emlékezzünk vissza rájuk – világosan igazolja számunkra, hogyan jár el a modern totalitárius szellem a fenséges szép ideájával. Vagy a Vezetés és a politikai rend rémuralmi hatalmaként a kolosszális grandiózuság szférájába emeli, vagy barbár eszközökkel romba dönti, mint amilyenek a háborús pusztítások, terrorista akciók és persze a restauráció ártatlan eszköze, amely tény háttérében olykor egyszerű építészeti sallang rejtőzik, beavatkozás a térbe, mint maga a tér megszenteltségtelenítése, amely mögött a hatalom brachiális ereje áll.²² Minden esetben, amikor a középpontba a barbár terrorizmus kerül, a válasz csak a barbarizmus okának félretolása lehet. Amikor viszont a középpontban a szofisztizált „városi terek felújítása” áll építkezések nélkül, a rettenet tudományos szakvéleménye valamint a rekonstrukció önkényes tetteért vállalt felelősség megállapításának a demokratikus procedúrája nélkül, a pótlólagosan létrehozott nosztalgikus emlékek többé semmit sem érnek. Mindegyikben az elfajzás első esete marad meg. A történelemben a modern építészet és művészet a legcinikusabb és legrettenetesebb. Adolf Hitler náci esztétikája, amely nyíltan szólított fel a szépségre, a fenségességre. És ezt a modernizmus dekadens művészetének kíméletlen lefejezésével tette. Hitler és az esztétika? Nem hangzik ez – nemcsak a holokauszt és a nácik rasszista politikája miatt – az első rend szegyeneként? Egyáltalán létezett még a náciizmusnak valamiféle esztétikai *Weltanschauungja*?

Íme, hogyan állította ki a heidelbergi egyetem művészet professzora, Hubert Schrade a



„nagyság” saját bizonyítványát az NSDAP 1933. évi Állami kongresszusán:

„... vannak pillanatok, amikor a kor értelme közvetlenül bukkan elő saját titokzatosságából, és mindenki számára láthatóvá akar válni. Mi már mertünk megismerni ilyen pillanatokokat. Ezek közül az egyik a párt múlt évi Állami kongresszusa volt, amelyen a háborúban elesetteknek odaadó tisztelettel adóztunk. Katonák végeláthatatlan tömege masírozott Luitpoldhainban. Zsúfolásig megtöltötték. Csak középiütt hagytak szabadon egy széles utat. Ez a tribüntól, amelyen három hatalmas, horogkeresztes zászló futott alá ott izzva mindnyájunk fölött, az elesettek emlékművéhez vezetett. Az ünnepség csúcspontja az volt, amikor a Führer és a vezérkari főnök lassan lépegettek ezen az úton, majd az elesettek tiszteletére meghajtották fejüket az emlékművön lévő hatalmas koszorú előtt. Tiszteletbeszédüket mindenki hallhatta. A *Volt bajtársam* című dal szólt. ... De a külső nagyság, bár példás volt, mégsem volt meghatározó. Meghatározó a *gondolt forma* volt, a forma, amely azt a gondolatot jelenítette meg, amire itt a nagyság utalt... A kép, amit egy ilyen fellépés teremtett, az *emberi architektúrához* hasonlóan alkotódik, és amely semmi más, mint e tömeg belső életének és törvényszerűségeinek kifejeződése, ami arra jelölte ki őket, hogy a Führer és a vezérkari főnök ilyen „architektúra” közepette tisztelettel emlékezhessen az elesettekre, akik ugyanezen törvényszerűségekhöz alkalmazkodtak. Ilyen értelemben... a megsemmisítő halál jelenlévő hatalmává vált. Hasonló módon, e harcosok alakzatai között, akik megtestesítették és szimbolizálták a közösséget és a harci felkészültséget, nyilvánvalóvá s az elesettek halálának értelmévé kellett válnia: áldozattá a haza szeretetéért. Az emlék-ünnepség felemelkedett a politikai-kultikus tett méltóságára.”²³

Schrade professzor úr az NSDAP színpadán precíz beszámolóval, a halál misztikájának és a harc kultuszának megrendezett, látványos pártjelenetei közül eggyel ábrázolta a náci esztétika lényegét. Ezek az ámulatbaejtő kifejezések, mint például *gondolt forma*, *nagyság*, *emberi architektúra*, a művészet totalitárius értelmezésének külső manifestációját mutatják. A művészet, ahogyan az ideológia is – mozgalom. Ideális képe nem a festészetben, mégcsak nem is a szobrászatban tükröződik – jóllehet ez utóbbi esetben a mozgalomban közeledik a klasszikus szépség ideáljához és a természetes testiség összhangjához –, hanem az építészetben. A náci pártgyülekezetek, a szabályszerű geometriai kvadrátok emberi architektúrája olyan perspektíva, amelynek a cél eléréséhez az egészen felülről, élő Istenként alátékintő Egy felé irányultsága létezik, s mintaképül szolgál a valódi városi építészethez, a szakrális-militáris épületekhez. Az a bizonyos fenséges a szépség tárgyának érzékiségéből származó élményként többé nem adódik. A fenséges céllá válik, a szépség eszközzé. Minden más elfajzás. Lényegében, a náci művészet és esztétika – a paradox modern politikai mozgalom feltételeiben lévő germán mítosz és nemzeti kultúra feltevései mellett – az utolsó kolosszális kísérlet a XX. században az új reneszánsz megteremtésére. A nagy megismétlés esztétikájához a reneszánsz klasszicizmus és a sport-harci szellemben vett emberi test szolgál mintaképül. Azonban a megismétlés nem a szépség és a fenségesség megismétlésére irányuló belső szükségletből követi az antik szépség visszatérését, hanem Adolf Hitlernek, mint a náci esztétika fő ideológusának a pusztá programatikus akaratából. Ezért a leszámolást a dekadens modern művészettel sem lehet „túlhaladás”-ként felfogni – ahogyan egyébként a koncentrációs táborokat sem –, hanem a mozgalom belső logikájaként, ami

mindent felülmúl: az államot is, az ideológiát is, a politikát is, a művészetet – mint a szép tiszta jelét – is.²⁴

A náci esztétika mint ideológiai művészet par excellence nem a reneszánsz modernbeni megismétlésének a pozitív kvázigermán misztikája, hanem teljességében a modernizmussal való polémia negatív projekciója az életre és a halálra. Amennyiben a náciizmus számára az élet lényege a mozgalom, akkor világos, hogy az *emberi architektúra* a tömeg mozgásának belső törvényeit kell, hogy kövesse, amely tendenciájában, latenciájában sem maradhat az emberi mérték feltételein belül. A nagyság ezért a fenségesre törekszik. Amikor Hitler a múlt tiszta germán szépségének ideáljára szólít fel, akkor valójában a fenségesség mint a konstrukció és a mítosz gyümölcse lebeg szemei előtt. A konstrukció gyümölcse, mert a dogmatikus nemzeti realizmusnak – mint a dehumanizált modern művészeti beavatkozás-tól mentes, eredendő „szépség”-nek – a sajátkorú, naiv idilljéért lerombolja a hazug anti-kot. Ilyen konstrukció lett a prenáci időszakban fennálló Volksgemeinschaftstimmung eredménye. De a náci politikai győzelme nélkül ez éppen csak a weimari szellem egyéb bizarrságainak egyike maradt volna, ahová egészen legitim módon iratkozik be az európai művészet összes avantgarde rikoitozása – az expresszionizmus, dadaizmus, kubizmus... A mítosznak döntő szerepe van a fenségesség megismétlésében, amely ugyanakkor tiszta konstruktív mítosz. A nordikus Übermensch éppen csak külsődleges átvétel Nietzsche brutálisan megcsonkított olvasatából plusz a hamisítatlan erdei idill természeti világából plusz a mozgásban lévő monumentális lovakból plusz az anyaként, szenvedőként és szülőgépként idealizált nőből – íme, a fenségesség fogalmának elfajzása a négyzeten. Azonban ez korántsem jelenti azt, hogy az egész náci művészet szemét és cicoma lett volna, ahogyan ismételen ideológiai okok miatt azt egészen a közelmúltig tekintették.²⁵ A tiszta, új német művészetnek – mint a nemzetiszocializmus esztétikájának konstrukciójában a mítosznak – kellett alapot teremtenie az emberi ideál számára. Ezt Hitler rendelte el az új német birodalom kultúrindítványában. Minthogy a náciizmus par excellence modern politikai mozgalom volt – a technikai társadalom és az ipusztériális állam haladásának a szolgálatában –, magától értetődő, hogy a művészet sem térhetett vissza a múltba nosztalgizálni. Amennyiben a náciizmus lényege a múltnak, mint a fölényben lévő és kulturálisan tökéletes társadalomról szóló mitikus mesének a konstrukciója, úgy világos, hogy a művészi produkció sem volt képes a múlttal szemben máshogyan artikulálódni, mint konstruktív mítosszal szemben. Egyszerűen az látókörébe vonta a múltat a technikailag megtisztított jelenben. Igaz ugyan, hogy itt a dehumanizált művészetet a rezsiz modernizmussal mint dekadenciával szembeni gyűlöletének jól ismert okaiból nem engedélyezik. Ám egy másféle, bomlasztó módon a német festők, szobrászok legjobb műveinek minden emberi aspektusa a semmirevalóság dehumanizált világa.

Ha Hitler a tiszta német művészetet a hellenizmus és a németség lehetetlen összekapcsolásának jegyében gondolta el, akkor az ilyen torz megismétlés csak külsődlegesen tűnhet a figurativitás visszatérésének a modern művészetbe. Paradox, hogy Breker harcosokat, hősöket és lovakat ábrázoló monumentális szobraiból semmi más nem sugárzik, csak üres fényesség, a konstrukció dehumanizált világának kísérteties retorikája. Miként a bolsevik művészet rokon mozgalmában az új ember groteszk, kubista grimaszából kiütközött, úgy



ütközött ki az 1937-ben Münchenben tartott *Grosse Deutsche Kunstausstellung*-on kiállított összes szoborból is a hazug neoklasszicizmus üressége. A mítosszal való illetén viszony magától értetődősége a művészi valóság alkotásaiban a történelem transzcendentálását feltételezi. A náci művészet számára a történelem a konstrukció örök jelenvalóságát jelenti a mozgalomban. A megismétlés* valamennyi mozgalom kulcsszava, emiatt sohasem befejezett. Az permanens, önmagát túlhaladó, és ezért nem lehet beszélni a szépség antik-germán ideálja megalkotásának lehetőségéről, inkább a szépség konstruktív projekciójáról, ami túlhalad minden így vagy úgy értelmezett (művészet)történetet. De az, hogy a hellenizmus megismétlésének a szelleméből származó, nem tökéletesített ideálok ezen esetében – ahogyan a posztmodernisztikus *anything goes* körében – mindennek és mindenféleképpen az egyvelegéről van szó, csak a fő náci ideológus – a német művészet „tisztasága” értelmében vett hivatalos esztétika mestere –, Alfred Rosenberg programatikusan állítását igazolja. A XX. század mítosza című műve szerint az új művészet örökkévalósága abból következik, hogy a III. Reich szellemébe „a metafizika az árja Indiából érkezett, a szépség a klasszikus Görögországból, Rómából az államtudomány és Germániából az a világ, amely az emberiség leghatalmasabb és legragyogóbb példája.”²⁶

Hány emberrel lehet a bolondját járatni a XX. századi értelmiség sokaságára végzetesnek bizonyuló „vér és föld” misztikájával. Amikor Németországról és a germán szellemről van szó, készek arra, hogy saját szellemi fölényüktől és művészi zsenialitásuktól hajtva semmiben sem különböztessék meg Romain Rolland szövegeit – amelyek megérik a pacifista kijózanodást az első világháború vágóhídjának idején a romantikus nacionalizmusból – valamint az Északi nők rasszista szépségéről szóló belső SS-dokumentumokat. Ezért, sajnálatos módon, ugyanazzal a joggal beszélhetünk a művészet fölötti hatalomként vett nacionalizmusról, mint a humánus üzenet annyiszor elénekelt univerzalitásáról, amit állítólag minden valódi műalkotás magában hordoz. Valójában ugyanis a XX. századi művészet ideológiai legigázása odáig vezetett, hogy a megszabadulás az állam mint hatalom ördögi ölelésétől a démiurgosz szabadságával történő egyévalás kísérletével felhagyó művész életével egybehangzó életet jelenti. A művészetek és a diktatúrák külső története a kép, a szavak, a matéria, tér és idő fölötti ideológiai diskurzus rémuralmának története. Hegel és Hölderlin népének életében a művészet tudatos szerepét teljességében a náci kultúrpolitika játszotta. Ezért is bocsátkozott nyílt harcba a modern művészet ellen. Mint láttuk, a náci művészet – tekintet nélkül a szépség és fenségesség hellenisztikus-germán reneszánszkénti önmegértésére – mégis foglya maradt saját feltevéseinek. Viszont ezek a modern konstruktív ismeretjegyzei voltak függetlenül attól, hogy a hivatalos mozgalom hogyan vélekedett azokról. A nemzetiszocializmus új művészete nem más, mint modern művészet, miként az a kis nemzet primitív művészete is. Azonban nem amiatt, mert egyszerűen a modern korszakban univerzális, a világtörténelemben tudományosan-technikailag elrendezett korszakként szituálódik, hanem azért, mert anakronisztikusan viszonyul a történelemhez. A dekadenci-

* Az itt használt ‘obnova’ kifejezés – amit mindenütt a szövegösszefüggésnek megfelelően ‘megismétlés’-nek fordítottunk –, ezen a helyen többet sugall az említett magyar kifejezésnél. Ugyanis itt bele kell értenünk még a szó további két jelentését is: a ‘megújítás’-t és a ‘helyreállítás’-t.

aként és az emberi szépség elfajzásaként felfogott modernizmusra mért kardcsapás a megismétlés eléréséhez a német nemzet mitikusan megértett történelmét használta fel. A diktatúra „tisztá” német művészete a jel, absztrakció, tisztaság dehumanizált művészete helyett a szépség és a fenségesség korszerűtlen fogalmait ismétli meg. Azonban a rendszerszerűen artikulált kultúrpolitika nélkül az Übermensch esztétikája sem nyerhette volna el kvázimetafizikai formáját az építészetben, festészetben, szobrászatban. A kultúrpolitikát tökéletes modellszerűséggel vitték végig a III. Birodalomban. Ez a modell csakis abban a tekintetben „tökéletes”, hogy megmutatja minden művészeti imagináció totális ideológiai ellenőrzésének elfajzását. A hatalmas katonai parádék látványos jelenetei, a fiatalok és nők tömegmobilizációja, Hitler születésnapjainak megünneplései, az új német ember térbeli-időbeli megteremtésének projektje (a monumentalizmus architektúrája és az örökkévalóság gondolata a Reichben mint a munka, tudomány és háború szolgálatának világtörténelmi birodalmában): ezek mind a náciizmus modern kultúrpolitikai találmányai. Tömeg és hatalom, a kor szellemének eme Canetti féle ismertetőjegyei, a totalitárius propaganda minden formájában tükröződött. A nevezetes kiállításoknak, amelyeket a náci 1937-ben rendeztek (*Entartete Kunst* és *Grosse Deutsche Kunstausstellung*), 1997-re eső hatvanadik évfordulója annak lett az apropója, hogy a XX. század végén még egyszer megkíséreljék megérteni művészet és ideológia viszonyát a holokauszt idejében. Egészében véve a náci művészet iránti érdeklődés nem pusztán esztétikai indíttatású. Ennek megfelelően minden kiállítási vállalkozás egyúttal új kutatás és projekt. 1995 végén a londoni Hayward Gallery az Európa Tanács védnöksége alatt megrendezte az *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-1945* elnevezésű kiállítást. Másik oldalról ugyanezt szemléltetik a kiállításon bemutatott szovjet művészeti praxis munkái a szocialista revolúció szolgálatában. A kultúrpolitika és művészet szovjet modellje, alapvetően az első fázisban, abban különbözött a náciizmustól, hogy nem tanúsított ellenszenvet az avantgarde-dal és a modernizmussal szemben. Ennek oka teoretikus, illetve értékszempontú. Az avantgarde az új (szocialista) ember világnézetének volt az alapja. Az avantgarde mint „dekadencia” elleni nyílt támadás a hanyatlás oldalán feltűnő praktikus tartózkodást jelentette. Viszont, ellentmondásosan, ez lehetett a kommunizmus lényege. Sztálin emiatt nem lépett fel nyilvánosan Malevics, Tatlin, vagy El Liszitzkov ellen; a művészetet, egészen a harmincas évekig, nem gyűrik be teljesen a tömeg és Vezetés Meierhold féle látványos megjelenítéseinek a kolhozain és stadionjain barátságosan mosolygó Nagy Orosz Anya ideológiai kendője alá. Ugyanebből a szempontból csak a feljelentett modern művészek perspektívájából rendezték meg Los Angeles szépművészeti múzeumában az 1997 februárjától májusig tartó *Éxiles and Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler* elnevezésű kiállítást. És amíg a londoni kiállítást a náci és a szocrealista művészet hozzáférhető állományának vizsgálata végett rendezték meg – s különösen jelentősre is sikeredett a totalitárius diktátorok ideje alatti német és orosz festészet, szobrászat, építészet, film és zene értékének s recepciójának objektív megítélése miatt –, addig a los angelesi kiállítás mindazon művészek visszatérő hatását vizsgálta, akik a dekadens megszegényítésének hitleri akciója miatt voltak kénytelenek száműzetésben élni a tengerentúli országokban – főleg az Egyesült Államokban és Kanadában. Az alkotók névsora impozáns: Walter Gropius, Marc Chagall, Salvador Dalí, Oskar Kokoschka, Piet



Mondrian, Max Bachmann, Max Ernst, George Grosz, Vaszilij Kandinszkij... Az amerikai kiállítás két egészen ellentmondó dologról szólt. Az egyik a modernisztikus művészek, a művészi érzelem, szenvedély és eszme sokféleségének autonómiája, de a festészetről és az építészetéről mint az új kor – amely tradicionálisan a fenségesség funkcióját a művészetnek tulajdonította (ezt Erwin Panofsky a reneszánszról szóló művében bizonyította) – dualisztikus metafizikájából kicsúszó tudat lényeges vezetőinek az autonómiája is. A másik a totalitarizmus a művészeti angazsman szabadságával szembeni trászadalmi következménye. Száműzetés s emigráció: nem csak a náciizmus és a kommunizmus találmányai. Ezek azon, szépséggel szembeni diktatorikus rezsimek intoleráns mivoltának állandó sorsai, amelyeket nem lehet a Vezetés állami és ideológiai ízlésével leigázni.

Az árja „tisza” művészet, a germán kultúra és az úgynevezett nordikus felsőbbrendű rassz ideálja a festészetben ürügyként szolgált a modern művészek – mint a német lélek megrontói – rendszeres üldözéséhez. Mindaz, ami a dadaisták, expresszionisták, szürrealisták számára érdekesítő témának számított, dekadensnek nyilvánították és megszegyénítették. Az 1937-es kiállítás fenoménje abban van, hogy diktátor és művész viszonyának valódi értelmét láttatja. Ez pedig nem a Hermann Broch *Vergilius halála* című regényéből származó azon szubtilis dialógus, ami a római uralkodó, Augustus és Vergilius között zajlik, hanem az a viszony, ami Klaus Mann *Mephisto* című regénye fejez ki legjobban. A totalitárius mozgalom Németországban csak azzal a feltevéssel tudott sikert elérni, hogy imagináriusan mindent alárendelt a diszciplínának és a kötelesség szükségletének. A náciizmusban ezért a művészetet a „haza” szükségleteként fogják fel. Aki nem magasztalja a haza, a naiv idill, a munka és a sport ünnepének honos kultuszát, a halál harci-misztikus kultuszát, azt zsidónak, „megrontónak” és bolseviknek kiáltottak ki. Ez univerzális stratégia. Könnyörtelenül alkalmazzák a festészetben és szobrászatban az absztrakció, a világ és az ember újkori képének tradicionális teljességét megbontó művészeire.

Ezért Hitler két nagy kiállítása egyidejűleg volt a modern művészet „konceptuális” kritikája (persze el kell ismerni a kritikához való perverz hajlamot) valamint az új német művészet pozitív projektje. Ezek paradigmaticusak a totalitarizmus számára. Mindazonáltal, ahogy már említettük, a fasizmus mint modern mozgalom éppen a modernizmus destruktív gyűlölője volt. A fasizmus technológiai apológiája, ahogyan azt Ernst Jünger kiválóan megformálta, ellentmondásban van az összes német művész – ráadásul e körön belül olyan, az NSDAP hívó követői, tagjai közé tartozó emberek is értendők, mint például az ismert expresszionista, Emil Nolde – megszegyénítésére, kiközösítésére irányuló akcióval. Ők mindannyian a *Kampfbund für deutsche Kultur* célpontjai voltak a „modernisztikus elhajlás és dekadencia” miatt.²⁷ Az avantgarde üldözése a náciizmusban a mozgalom ideológiai funkciójának belső logikája. Ez a kiválasztott nép – a fenséges és a világtörténelmileg minden nem-árja nemzetnél felsőbbrendűbb nép – kultuszán keresztül a mitikusan felfogott germán múlt felé fordul. Az új ember a jövő embere, akinek mintaképe a mítosz metatörténelmi múltjában leledzik. Azért legitim a náciizmusban az avantgarde művészet kiírtása, mert az definitive anacionális, kozmopolita és a klasszikus szépség ideálja ellen van. A kommunizmusban pedig az avantgarde üldözése rendszerint letérés a helyes útról. A diktátor szeszélye. De a totalitarizmus szüksége, mert az avantgarde mozgalom állandó lé-

pései fenyegetik a politikai Vezetés auráját. Mégis, nem kell elragadtatva lenni attól, hogy a diktátorok a totalitarizmusban – miként az uralkodás posztkommunista, hibrid struktúráiban is – mindig végrehajtanak valamiféle ideális ideológiai tervet. Az ő ízlésük alapján véve ugyanaz, mint a tömegé, amely számára a klasszikus szépség bármiféle túldíszített imitációja is többet jelent az akármilyen avantgarde experimentumoknál, provokatív video be rendezéseknél, vagy éppen a nagy német festő, Anselm Kiefer a fin de siècle tragikus, expresszionista költészeténél. Láthatólag a múzsák mázolják a diktátorokat. Nem annyira a totalitárius művészet értékszempontjából, mint inkább a művész állami és ideológiai igaz hitűségre való hajlamából. Szépség és fenségesség, a XX. század modern művészetének ezen elavult és elfajzott esztétikai kategóriái a totalitarizmus sötét szemüvegén át csillognak. Vajon ez nem a névtelen rémület, a XX. századi esztétika végének cinizmusa?

A „lovak” és „kolosszusok” – a német szobrászat Arno Breker féle kultikus figurái – mitológiai reneszánszának fenoménje kapcsán ismét felvetődnek a kérdések a művészet minden teoretikusa számára: a kortárs posztmodern képviselők elkápráztatása a náci művészet által, a technológiai apokalipszis, az internáló táborok, a sadomazochisztikus performanszokban megjelenő kínzások pornográf ikonográfiájának okai. Miért? Talán a közös gonosz misztériumában a szvasztika szimbólumának ikonoklaszta funkciója miatt? Ez mégiscsak külsődleges ok. A középpontban valami sokkalta szörnyűbb áll. Nevezetesen éppen a „fantom szépség” miatt, amit a modernizmus száműzött a maga művészi írásmódjának látóköréből, a náci esztétika, amely – a művész saját műveiben megmutatkozó szubjektivizmusvesztésben jelenlévő cicoma, svindli, pátosz ellenére – előhívott valamit a bámulatbaejtő elkápráztatásból avégett, hogy komollyá tegye a fenségességet és a szépséget, persze a groteszk és nihilisztikus alakjában. Az antropomorfizmus és a figuráció meghajol a tömegpublikum undorító tekintetének ízlése előtt. A diktátor – mint manifeszt és törvényes előírást – szankcionálja az antropomorfizmust és a figurációt. Így zárul be a kör.

Amennyire igaz egy kortárs esztéta azon kijelentése, hogy „szépség nélkül meghal az ember”²⁸, annyira igaz az is, hogy a nácizmusban a művészet önnön rabságával találkozott az igazság azon oldalán, amellyel szemben Nietzsche felmagasztalta a művészetet, „hogy ne bukassunk el az igazság miatt”. A művészi hazugság és pátosz azon igazságai ezek, amelyek nevében a náci mozgalom valójában megnyomorította a szépséget a hellenisztikus reneszánsz-klasszicizmus megismétlésének totális kísérletében. Az igazság és a szépség nem haltak meg Auschwitzban – bármennyire apokaliptikusan foglalta is össze egy hasonlatban Adorno a zsidók tömeges kiirtásának tapasztalata után ezt a szellemi állapotot –, hanem a szépség annyira eltorzult egészen a borzalmasságig, hogy a visszatéréséről, megismétléséről a művészetben valamint minden beszéd az új kezdetéről megbotránkoztatásra, meg nem értésre és a hanyatlás vádjára ítéltetett. És ez az, amit még nem vagyunk képesek felfogni. Azt, hogy a náci művészet elkápráztatásai vagy feljelentései nem adnak választ arra a problémára, hogy miért dehumanizál a modern művészet, miért nem képes alkotó módon elfogadni a valódi képet a nem-képpel szemben, amely oly módon jön létre, mint a paratudományos experimentumok eredménye, mint a tiszta (ideaszerű) absztrakció eidetikus uralmának a jelentések zárt világába, a felületbe metafizikai mélység nélkül, a makulátlan jelbe transzcendentális jelentés, szimbólum, allegória nélkül való betörésének eredmé-



nye. Hogy ezt a kérdést egyáltalán méltó módon fel lehessen tenni, mindörökre szakítani kell a feljelentéssel, elfajzással, szubverzióval, dekadenciával folytatott diskurzussal, amely még mindig a rabság ízével, az esztétikai perverziónal egyjelentésű a társadalomra/államra nézve, ahol a száműzetések és emigrációk az örök múzeumi pihenésre való kilátás nélkül folynak.

3.

A fekete kereszt kvadraturája

(Malevics, az avantgarde és az örökösök)

A művészet mint hatalom, ünnep és játék? Miről is van szó? Milyen ez a definíció: diónüszoszi, orfikus vagy netalántán valamiféle új hermeneutikai ars combinatoria? Jó nyomon járunk. Csakugyan, a metafizika előtti görög tapasztalat és Gadamer hermeneutikájának kombinatorikája forog fenn.²⁹ Azonban tekintet nélkül a detektált eredetre, szándékunk éppen annak tisztázása, hogy a modern művészet – amennyiben időbeli elterjedését a festészetben a XIX. század végi szimbolizmus és impresszionizmus alkonyától, vagy az irodalomban valahol 1880 körül a dekadencia és az európai modernizmus fin de siècle művészete létrejöttének időpontjától jelöljük ki – a szépség és a fenségesség tradicionális megértésével kapcsolatos perpatvarban a metamorfózis folytonos körforgását éli át. És minden „kígyóbőr” alatt marad valami a művészi ünnep és játék kezdeti nyomaiból, amely a világnak az önkívület, a kozmikus mimosz orfikus korongú karakterét nyújtja. Tulajdonképpen a világmindenség homeocentrikus struktúrája utánzásának eme homeocentrikus karakterében – a szférák görög harmonikus játékából – meg kell keresni annak okát, miért mutatkoznak ideológia és művészet esztétikán kívüli okai az alkotás egyedüli mércéjeiként. Sőt az sem szükséges, hogy a politikai totalitarizmus közvetlenül avatkozzon bele a csetepatéba. A művészeti avantgarde-nak ezért létezik belső történelme és viszonyulása hatalomhoz, ünnephez és játékhoz is. Ez az a pillanat, amikor az ideológia leigazza az új művészet esztétikáját. Amikor az avantgarde az „elvitatás poétikájá”-ból³⁰ nem pusztán csak elvitatott poétikává válik, hanem hatalommá, amely semmi olyan reményt nem nyújt a művészetnek, miszerint számára megmaradhat a pusztaságban egy érintetlen oázis – az esztétikai ítélet autonómiája.³¹

A modern művészet a század fordulópontján (ha akarjuk, Nietzsche halála óta, ami az értelem úgyszólván minden posztmodern kritikájának valódi kezdete) lényegében ambivalens. Mint a polgári korszak dekadenciája örökli a hajlamot a pszichologizmusra, ugyanakkor kíméletlenül és hevesen pusztítja az örökséget. Az avantgarde fiatalon hal meg. E csinos kis fortély valóban hitelesen ábrázolja paradox szándékát. Vagyis lerombolni minden eddigi tradíciót és új művészetet létrehozni a világ és az ember benne lévő helyzete új megértésének alapján, majd erre építeni fel a világmépet. Tekintettel arra, hogy minden új a vulgáris időiség extázisában rögvest elévültnek kiáltatik ki, nem létezik más szállóige, kivéve

Rimbaud-ét: „Abszolút modernnek kell lenni!” Ám ez a XX. században a következőt jelenti: „Abszolút avantgarde-nak kell lenni!” Mindazok, akik nem fogadják el a modern kor alaptörvényét, a saját farkába harapó haladás esztétikáját, már másnap, a mamutokhoz hasonlóan, a prehisztórikus múzeumban találják magukat. Militáns felhívás nélkül az avantgarde képtelen lojális lenni a haladáshoz. Messianisztikus diskurzus nélkül ugyancsak képtelen elrendelni: térjete meg, amíg nem késő! Legyetek modernek, avantgarde-ok, posztmodernek! És valóban – vulgárisan szólva – ez a XX. század művészetének egész története, az a bizonyos kvázimesiási kiáltozás, ujjalmutogatás az engedetlenekre. Kik ezek? Bizonyosan nemcsak hagyományos ízlésűek tömege. S ebben mutatkozik meg manapság az avantgarde örökség alapvető problémája, nem pedig a nosztalgia divatos szeszélyében, amikor az avantgarde-ot az imaginárius struktúrák múzeumába helyezik át, mivel a művészek saját pozíciójukban melankolikusan azt konstatálják, hogy botrány mélkül az innováció törvényét sokkal nehezebb követni, így marad a derűs experimentum: imitálni vagy renoválgatni Duchamp avantgarde véccagyilóját, esetleg Malevics legendás, mitikus, fehér négyzeten fekete keresztjét.³²

Az engedetlenek bizonyára nem az ahisztórikus „mamutok” bulumenjei, akik még a szecesszió manírjában festik portréikat, Monet romjain impresszionista tájképeiket, a szimbolizmust utánozzák, beszenneyezik koruk művészetét reprodukálva valami szörnyű nyájasságot és – a klasszicizmus alkonyán – a szépség szentimentalizmusát. A megzabolázatlanok bizonyára nem is az ideológiai hatalmasságai, akik a harmincas évek végi Oroszországban a politikai avantgarde nevében végezték ki a művészeti avantgarde örökségét dekadens szemétnak kiáltván ki annak innovativitását, tárgyelnküliségét, dehumanizáltságát. Nem, ezek biztosan nem az engedetlenek. Ők valójában a Mások. A más Mások, azok, akik meg akarják érteni az avantgarde apóriáját lényegi esztétikai párbeszédet követelve annak lényegi hatásterületeiről a technikai újítás krónikájáról szóló ideológiai adalékok helyett; azok, akik soha nem lesznek képesek egyetérteni a dekadenciáról mint hanyatlásról és az avantgarde-ről mint haladásról szóló mesével, ugyanis tudják, hogy a középpontban azon elferdített fogalmak állnak, amelyek az új kor konstruktív optimistáinak utópikus ködképeiből származnak, s nem a filozófiai-művészeti felvilágosodás szellemi örökségéből – amit egyedül Adorno és Horkheimer tudtak kétségbe vonni –, mivel a haladás sarlatánjainak (Comte-hoz és Fourier-hez hasonlóan) nincs érzékük eljutni a végső konzekvenciájáig. Az engedetlenek azok a más Mások, akik Ciorannal együtt úgy vélik: a művészet soha nem szállítható le a technika logikájának szintjére, mégha meg is jósolják a gép örök visszatérésének messianisztikus eljövételét. A szépség és fenségesség nem csupán Mantegnához, El Grecohoz, Raffaellohoz és a reneszánsz humanizmushoz kapcsolódik. Nem az idealizált múlt kiváltsága. Ezek az újkori esztétika kategóriái, de a világ orfikus korszakában az ember esztétikai tapasztalatának kategóriái is. S ahogyan az aranykor ideája sem ábránd, amikor a tekintet előtt egy görög templom, indiai pagoda, keresztény középkori katedrális misztériuma vagy reneszánsz európai városok vannak, úgy a modern művészet sem – bármennyire is ellenezte a klasszikus szépség ideálját – irtózik a tradíciótól csak azért, mert íme, bírt valamicskét a mizantróp vénkisasszony természetéből. Az engedetlenek tehát a dekorációnak, a képnek mint a hertzlich-idill ikonikus ornamentikájának átlagos, mindennapi ízlésű tömegén kívül



állnak. Ezért a naiv festészet szolgálja ki őket, jóllehet ennek gyökerei közelebb helyezkednek el az avantgarde művészekéihez, mint a múlt századi szecesszió figuratív folytatásának gyenge imitálóiéhoz. Csakugyan, az engedetlenek a más Mások.

De térjünk vissza a totalitárius ideológia csizmája alatti művészet sorsához. Láttuk, hogyan néz ez ki a náci esztétikában. Itt az avantgarde fordulatok és a „formalisták” megszegyenyítésének elemei a sztálini diktatúra szocreál művészetére utaltak. Úgy tűnik, látszólag ugyanaz a helyzet, mint a náciizmusban. Amott kolosszusok és lovak állnak a szépség helleniszikus ideálja megismétlésének szolgálatában, emitt a szocialista munka grandiózus dolgozói, hősei, a szocialista übermensch alaktól megfosztott különlegességei, akik Hitler kultikus szobraitól eltérően ráadásul – valamiféle imaginárius derűt színelve – még üdvözültlen is mosolyognak. A kommunista utópia új embere, a jövő embere, a haladás konstruktív gépe soha nem lehet híján a derűnek. A náci művészetben a múlt misztikája a mítosz heroikus pesszimizmusával fogvatartott szobrok képének és eszméjének légkörét hagyta hátra. A múlt még mindig a történelem halottainak komoly heroikusságától megbabonázott tér-idő. Paradox módon. Nem a jövő. Ebben különbözik egymástól a fasiszmus és a kommunizmus. Csakis ebben. És ezért az új német művészet náci alapjai – esztétikai értelemben – a sztálini alapok előtt állnak. Egész egyszerűen jobbak a fenségesség torz experimentumainál. Értékük abból származik, hogy sajátos, művészi nacionalista realizmusuk nem hódol be a jövő kísérteteinek. Mint ahogy ez fennáll a grandiózus technikai ócskaságok esetében: Marx, Engels, Lenin, Sztálin szobrainak és az átláthatatlan kommunista utópia funkcionális karikatúrávárosainak architektúrája. Minden utópia az üres ígéretek helye. Szibéria kopár földje. De tekintet nélkül e náci esztétikai előnyre, a gonoszság őszintesége és ennek mitikus magasztalása még mindig vonzóbb a második fázisú totalitarizmus ideológiai hatalmának álláspontja szerint dekadens művészetnek titulált avantgarde rejtettségénél, álcázottságánál, csalásánál, sorsánál, amely álláspont (ahogyan előljáróban mondtuk) valami másra mutat rá. Nevezetesen arra a tényre, hogy az orosz kommunizmusban az avantgarde művészeti mozgalmak művészi nagysága – minden fenntartás nélkül – tükröződik a modern művészet sorsán. Ennek ornamentális státusza Lenin korai kommunizmusában (vagy majdnem az összes szocialista rezsimben) illetve az alternatívok szubverzív státusza arról szól, hogy a „dekadencia” feljelentésének, elfajzottságának diskurzusa nem maradhat csak úgy reflektálatlanul, főleg ha a XX. század végén mindössze csak konstatálják történelmi időszíntelenségét, és méginkább, ha – miként a posztmodernizmus ismert relativizmusában – éppen csak leírják innovatív jelentőségét, viszont elegánsan, mint az elmúlt időszak virtuális világának internetén, a „szörf” renovatívításának nevében.³³

A XX. század művészeti avantgarde-jának védjegyét igazából az orosz festő, Kazimir Malevics teremtette meg. Ugyanakkor szuprematista képei a modern művészet igazi titulusai, a modern festészet tárgy nélkülségéről alkotott fogalma pedig lényegében az új művészet legpontosabban elmondott definíciója. A fekete négyzet fehér alapon, fekete kereszttel fehér négyzetben univerzális szimbólumokká váltak. A geometrikus tiszta jelekkel, dehumanizált felületekkel, absztrakt szimbólumokkal válik ily módon láthatóvá a modern ember sorsa. A művészet összes felforgató eszméjét véve alapul (tekintet nélkül Pablo Picassora, Marcel Duchampra, Georges Braque-ra, Francis Bacon-re, Anselm Kieferre)

Malevics tárgynélküli festészete – a lét/semmi tiszta szemiotikája³⁴ – fosztotta meg az embert leginkább a szépségtől, a fenségességtől. Malevics fekete keresztjének kvadraturája a modern körök nihilisztikus köre. A festészetet az alkotás univerzális „fekete lyuk”-ának öskezdeti nyomaira rakta fel. Hozzá mérhetően soha senki nem ismételte meg sem festészeti eljárással, sem a kép létrejövésének metódusával, sem a szimbolika egyszerűségével, sem pedig a kereszt misztikájával (a keresztény ikonográfia valamennyi történelmi változásán kívül, de az ideológia forradalom alatti szolgálatán kívül is) a modern festészet első és alapvető törvényét. Ez pedig, ahogyan *A szuprematizmus kiáltványá*-ban Malevics állítja, így hangzik:³⁵ „A szuprematizmus filozófiájának minden oka megvan arra, hogy kételkedjék mind az álarcban, mind pedig az „igazi arcban”, mert általában az emberi arc, vagyis az emberi alak valósága ellen van.” Malevics persze nem az egyedüli, aki eszmeileg és gyakorlatilag is megerősíti a dehumanizált modern művészet eme ontológiai támasztékát, ahogyan Ortega y Gasset nevezte. Ám az avantgarde minden képviselője, a tradíció messianisztikus hangú rombolója, a tárgynélküli ikonok/képek/objektumok/berendezések/experimentumok alkotója közül Malevics a legradikálisabb, mert a tiszta jelnek, a fény absztrakciójának az eszméjéből, egészen pontosan a fekete festékből mint vízióból a négyzet azon geometriai formájában, aminek fekete keresztje csak a konstrukció ideális formája, megteremtette a tárgynélküli festészetet.

Ebben egy hármas követelmény fogalmazódott meg, amit minden modern művésznek szem előtt kell tartania, mielőtt egyáltalán az alkotás folyamatába kezdene. Első: minden tárgy tárgyi tisztaságának eszméje, mint (a modern világ) tárgynélküli valósága – a négyzet geometriai formája. Második: a képnek a jelre, viszont a festészetnek az eszme imaginálásának folyamatára való visszavezetése abból a felismerésből, hogy a fény nem más, mint a „fény képe”, s innen feketéllett mindenek öskezdeté azért, mert a lét – miként a semmi is – olyan, ahogyan azt Heidegger utolsó előadásában az alkalom rejtélyes fogalmával vagy az Ereignis (esemény és [esemény]elmaradás)* homályos német szóval jelölte. Eszerint Malevics festészete egyszerre a világ modern nihilizmusa és a művészi alkotás megfordult perspektívájának konstruktív kezdete az építészetben, festészetben, szobrászatban – pontosabban azok a feltevések, hogy a tiszta eszmékből keletkeznek a tárgyak, és hogy a tárgynélküliség éppen minden művészet kezdete. Malevics éppen ezért a modernnek filozófiai festője, minthogy semmi mást nem tesz, csak sajátosan platonikus ontológiai programját – bármiféle fenntartás nélkül – radikalizálja a művészetekben. Harmadik: Malevics fekete keresztjének kvadraturája a művészet modern revolúciójának teoretikus programja (s nem csak az orosz avantgarde-nak mint az új ember esztétikájának), amit a festőn kívül senki más nem feltételez; a festő-konstruktivista, a szuprematista egyidejűleg megjósolja az új művészet útját, teoretikusan megokolja elemeit, és ezt megkoronázandó megfesti a gyakorlatban, amennyiben egyáltalán még lehetséges a kép fogalmát használni Malevics pragmatikus tétével kapcsolatban. Ez tehát az értelme a már idézett, *A szuprematizmus kiáltványá*-

* A szöveg itt a zgoda (esemény) és a vele azonos tövű odgoda (elnapolás, halasztás, haladék) kifejezéseket használja, amely utóbbi a szövegösszefüggésben lefordíthatatlan. Talán az (el)eseménytelenedéssel lehetne visszaadni, vagyis amikor az esemény elmarad, azaz amikor a semmi (van). – [A ford.]



ból származó azon egyszerű, de filozófiailag tiszta kijelentéseknek, ahol a tiszta tárgynélküli művészet eszméje megjelent. Ugyanebből a műből idézünk még további, néhány paradigmátikus kijelentést azért, hogy tovább elmélkedhessünk arról, mi is a szépség és fenségesség sorsa az életvilág esztétizálásáról szóló avantgarde álomban.

„Nincsenek többé „a valóság képei”, nincsenek többé eszményi ábrázolások, nincs más, csak a pusztaság!... A nem-objektív [a horvát idézetben végig tárgy-talan – A ford.] szabadság elragadtatása azonban a „pusztaságba késztett, oda, ahol nem létezik más valóság, csak az érzékenysége, és így a szenzibilitás lett életem egyetlen hatalma. Az, amit én kiállítottam, nem egy „üres négyszög” volt, hanem a tárgyatlanság felfogása... A nép nagy része mindmáig abban a meggyőződésben él, hogy az „igen szeretett valóság” másolásának vizszaautasítása a művészet romlását jelentené; következésképp aggodalommal figyeli, hogy a tiszta érzékenység – az absztrakció – gyűlölt eleme mint nyer egyre jobban tért... A fehér alapon fekete négyszög a nem-objektív érzékenység első formája volt: négyszög = érzékenység, fehér alap = a „Nulla” [a horvát idézetben a „Semmi” – A ford.], mindaz, ami túl van [a horvát idézetben kívül van – A ford.] a szenzibilitáson... Egy antik személy szépsége nem abból következik, hogy egy bizonyos meghatározott életrendszer vagy az annak megfelelő vallás menedékül szolgált, hanem abból, hogy alapját a plasztikai összefüggések tiszta felfogásából nyerte. Az effajta művészi felismerés (mely a szentély szerkezetében formát öltött) az, ami értékes és elő marad nekünk minden időben, bár az az életrendszer, melyben a szentélyt építették, már régen halott.”³⁶

Ha az a bizonyos történelmi avantgarde minden művészeti eljárásáról, tehát a modern művészetről, elmondható, hogy a tradícióval szembeni polemikus viszonyban él, akkor ez mindenekelőtt a klasszikus szépség eszméjével szembeni leszámolást jelenti. A szépség bizonyára nem lehet az isteninek valamiféle történelmen kívüli csillogása, ha nem emberi szemmel élük át és a történelmi korszakokban nem hozták újfent összhangba a korkövetelményekkel. Ezért az avantgarde – mivel a múlt haladásának és halálának állandó megjövendöléseiből él – a hosszú állandóság élő idejében negatívan fordul gyökértelenségének önnön pozíciója felé. Az avantgarde belülről és kívülről is lerombolja a tradíciót amiatt, saját magát destruálja. Minden avantgarde megmozdulás a korábbi kritikája. A XX. századi művészeti mozgalmak váltakozásainak ereje egyszerűen azonos a divatos elavulttá-tevés erejével. Az, ami a modernisztikus mozgalmak feltétlen újdonságának önnön tényyszerűségében megdőbbenést kelt, az a marxizmus, az anarchizmus és a különböző szocialista mozgalmak diszkurzív tárházából származó beszédmód átvétele. A kiáltványok, programok, deklarációk, határozatok, egyszóval a parancsoló beszédmódok alkalmazása során ama megzabolázatlanok – talán a leendő követők – megtérítésének eszméjével kell meggyőznie az időseket céljának eléréséhez, és íme, a szépség klasszikus ideáljának minden követője azt fogja mondani, hogy már idejében felfogták, mennyire is a technikai nihilizmus korában élnek s legfőbb ideje, hogy a valóság művészi élményében úgy tekintsenek a múltra, mint a török temetőre. Lényegében a művészet forradalmának avantgarde metadiskurzusa és minden ilyesféle, filozófiai követelménnyel összekotyvasztott teoretikus program – tisztelet a kivételnek: a kubizmusnak, Kandinszkijnak és persze Malevics szuprematizmusának – a messianisztikus hév nyomait hordozza.³⁷

A művészet többé nem ejt ámulatba az objektív szépséggel. A fenségesség a mélybe zuhan. A templomok és katedrálisok nem emelik a mennybe a haladás modern szellemét. A szent architektúrája a jelenkor emberének semmit sem mond, még akkor sem, ha a görög templom (mint a klasszikus szépség ősragyogása) redukált eszméjét – ahogyan Malevicsnél – a művészi játszadozás a formákkal örökkévaló struktúrájának ismertetőjegyeként fogják fel. De csakis játszadozás a forma eszméjével, amiből kiégett a szellemi és a konkrét minden élő hatalma, ami éppen a szép, a fenséges érzését és élményét idézi elő. Malevics tehát radikálisan megfosztotta a modern művészetet a nosztalgia bármiféle érzésétől. Az, ami tovább él a múltból, a tiszta forma eszméje. Minden más halott. Minden más pusztaság. A figurativitás nosztalgikus eposzáról való lemondásnak köszönhetően a festészet tiszta Semmivé válik. Ez a modern művészet forradalmi módosításának lényege. Ennek prófétája, apokaliptikus látnoka Malevics volt. A semmirevalóság misztikája a tiszta jel eszméjéből következett. Bármiféle jelentés távolléte. A metafizikai mélység, perspektíva, ornamentika, a valódi mimetikus kép tudatos elhagyása. A kép most az ideák világából képződik. Az idea viszont, ahogy Platón barlangjában, semmiféle alakot nem igényel. Elvakítja a nézőt. S ezt oly módon teszi, hogy végtelenül, az összes emberi, túlságosan is emberi árnyéktól megtisztított valóság jeleinek eidetikus sorozatává sokszorozódik. A forradalom új művészete, illetve a modern művészeti forradalom semmi egyéb nem volt, mint a társadalmi megmozdulás funkcionális értelmezése, éppen úgy, ahogyan azt a leninizmus majd a sztálinizmus, egyszóval a reál-szocializmus elképzelte. Nem eredendő etimológiai értelemben, mint Kopernikusnál a bolygók körmozgásaként, mint Marxnál és Nietzsche-nél a tröténelem ciklikus önfejlődéseként, hanem a végtelen haladásba, a tiszta ésből születő jövőbe történő egyenesvonalú rohanásként.³⁸ Ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy az avantgarde páto-sza a szoc-revolúció retorikájával lett volna egyenlő. Az avantgarde ambivalenciáját leginkább Kazimir Malevics művészi fejlődése bizonyítja. Talán nem éppen ő volt az avantgarde technikai fejlődés konstruktív pusztaságának a radikális hirdetője? Malevics az absztrakció festőjeként, radikális szuprematistaként kezdte, hogy csak később hajolhasson meg a festészet figurativitása előtt. A száguldó vörös lovacsák és a fekete négyzetek, keresztek valamint körök nincsenek ellentmondásban egymással. A történet, ornamentika távollétének eszméje köti össze őket. Végül Malevics életének sorsa az avantgarde sorsának példája. Ő, aki annak hirdetője, prófétája és apokaliptikusa, a művészeti autonómiájának hirdetője, ő, aki undorodott a Nagy „Ő” (ahogyan az írásokban ironikusan – a szakralizált proletár KULTUSZ – Lenint hívja) uralma alatti új művészet ideologizációjától, Ő-malevics, az új művészet mint a költészet, festészet és színház Gesamtkunstwerkje eszményének megteremtője, ő, aki lerombolta a szépség és fenségesség hierarchiájának intézményét, hogy az életvilág esztétizálásáról szóló álmát a csúcspontig vihesse, végül patetikus módon jelentette meg saját halálát. Valamennyien ezeket fogják majd mondani az autonóm művész sajátos pozíciójának védelmében. Azonban, éppen azért, mert az egész avantgarde az abszolút modernségnek, az újnak – mint a történelemben eddig példa nélküli kezdetnek – a kiélése, Malevics életfilozofikusan tragikus álma talán nem – valóságának a pusztaság szerűsége túl – a misztika utáni nyomozás is? Ő, aki prófétikusan bepillantott a modern művészet borzalmas víziójába, a szenzibilitás beláthatatlan pusztaságába, valójában a művészet társadal-



mi feltételei forradalmi változásainak jegyében szélsőséges metafizikai módon haladt a művészet új fenségessége és szépsége felé. Az avantgarde fiatalon hal meg. Malevics halála és ravatalának, temetési ceremóniájának megjelenítése a művész szabadságának tiszta, egzisztenciális tette volt, de az élet-világi művészet átalakulásának öndestruktív cselekedete is. És ironia nélkül hozzátehetjük: a halálnak is. Malevics halála szöges ellentétben áll Majakovszkij hasonló sorsával. A Forradalom költője soha nem vonta kétségbe a művészet ideológiai funkcióját. Malevics viszont soha nem ajándékozta oda neki lelkét.³⁹

Miért Malevics esetét választottuk a Kolim és más ismert vagy nem ismert sztálini koncentrációs táborok farkasordító sarki hidegében elpusztuló avantgarde időszakában a szépség és fenségesség sorsáról szóló meséhez? Miért nem hagyatkoztunk Picasso vagy Kandinszkij analíziseire, annál is inkább, mivel az utóbbi (mint az absztrakció gyakorlott mestere és szuverén teoretikus guruja) talán a legjobban magyarázta volna el a valóság képének eltűnését a festészetből, és határozta volna meg a szellemiség új helyzetét a művészetben.⁴⁰ Az ok egyértelmű. Malevics volt a XX. század legradikálisabb művésze. Ő a tárgy nélküiség paradigmája. Ezért is érthető, hogy Picasso és Kandinszkij a modern művészet Nagy imaginárius múzeuma számára miért festők, Malevics pedig, más történelmi kontextusban, az új avantgarde mozgalmak számára miért példakép. A Neue Slowenische Kunst (Laibach, IRWIN és a Teatar Sestara Scipion) szlovén művészeti mozgalom (egy a nyolcvanas évek Európájának legérdekesebb művészeti jelenségei közül) kifejezetten Malevicsre – mint az akkori Jugoszláviában jelenlevő szocialista totalitarizmus ideológiai matricájának általuk végrehajtott experimentumának/provokációjának megalapozójára-atyjára – hivatkozott két okból: a) a művészet ideológiai programokon kívüli, önmagát hirdető autonómiája és b) a fekete kereszt, mint a szocrealisztikus struktúrájú társadalom és művészet káprázatának szemmel láthatóan – persze más kontextusban – a náci esztétika misztikájával azonos eszközökkel megalkotott szubverzív rombolójának szemiotikája miatt. Az NSK, túlzás nélkül állíthatjuk, teljesítette saját küldetését. A kommunizmus elbukott; Kelet-Európában a nacionalizmus az új művészet ideológiai jeleként állt helyre. A fenségesség és a szépség a bukolikus idill, a tehenecskék és a keresztre feszített Jézuska naiv díszleteinek jegyében tért vissza. Így elevenítették fel Malevicset – retroavantgarde módon – par excellence a XX. század művészeként. A fekete kereszt kvadraturájú festészet prófétája és apokaliptikusa új metaideológiai jelként realizálódott. Ám ahogyan azt maga Kazimir Malevics előre látta, amikor fekete keresztet, négyzetet és körök festészetébe kezdett – az avantgarde művészet csakugyan elérkezett a valóság negyedik dimenziójáig, a kozmológiai-ideológiai pusztaságig, amiből az ember alakját csak nagy fekete Semmiként lehet megfesteni.⁴¹

Az orosz avantgarde a forradalom útitársa volt. Amikor az életvilág esztétizációja saját radikalizmusában átlépte az új szocialista ember – a haladásnak az a bizonyos totalitárius monstruma – ideológiája és a világ képének mindenoldalú tárgyatlanlansága közötti határt, átélte a megtorlás pillanatát. Ő is, miként a csizma alatti fenségesség náci, zárt körében az expresszionizmus, dadaizmus, kubizmus is, dekadenciává vált. Ez a történelem ironiája. Metaforikusan, a fasiszta akadémikusoknál a megváltozó avantgarde szájhős életsorsára a legjobb példa *A futurizmus kiáltványának* megteremtője, az olasz költő, Filippo Tommaso Marinetti. A megváltozottak öröktől fogva méltánylandók. Ők tudják, mit tesznek, és azt tu-

datosan teszik. Az eszméletbeli megváltozás cinizmusa gyűlölettel adózik a múltnak. A közép-pontban ezúttal a saját fiatalságuk áll. Az egykori avantgarde művészek, miután kicserélték a zászlót, az ideológiai gyűlölet és fanatizmus logikájával szövetkezve újfent ugyanakkora messiási hévvel támadtak saját, „egykori barátaikra”, teljesen úgy jártak el, mint ahogy a megváltozott társadalom többi tagja. A radikális szkepszis és kétségbeesés filozófusa, Emile M. Cioran a múlt egykor még destruktív gyűlölőinek, a jelenkori nacionalista cicoma apológáinak könyörtelenül ezt mondja: „Hiába hagyatok fel vallási és hitbéli meggyőződéseitekkel, amikor a keményfejséget, türelmetlenséget megtartjátok, amelyek arra kényszerítenek benneteket, hogy elfogadjátok őket. Mindig bosszúsak lesztek, ám bosszúságotok a feladott meggyőződés ellen fog irányulni: a fanatizmus, közvetleneül lényetekhez láncolódva, állhatatosan kitart majd, függetlenül meggyőződéseitektől, amelyeket választhattok vagy elvethettek. Bensőtök ugyanaz marad, és nem fog sikerülni megváltoztatnotok elavult gondolataitok”.⁴²

És így újra az elejére érkeztünk. A kör bezárult. A szépséggel, fenségességgel történő elbűvölés azonban sohasem csak a történelem társadalmi-politikai fordulatai esztétikai igazolásának pusztán ornamentális okán megy végbe. Az új évszázadban a művészettől mint hatalomtól, ünneptől és játéktól, ami mind a mai napig tart, annak ellenére, hogy e művészetnek a modern, avantgarde, posztmodern és a dekadencia csupán csak terminusai a korszak művészeti szakaszainak történetében, gyakorta azzal a meghatározott igénnyel követelik az áttörést az új kezdetbe a modernizmus összes baklövésén túl, hogy a tudományok – művészettörténet, irodalomtörténet, filozófiatörténet – szükségleteik szerint határolják körül az áttekinthetetlen s átláthatatlan történelmi változásokat azon kor megragadása végett, amelyik kicsúszva a rendszerből máris megfoghatatlanná, múlttá – túlságosan is múlttá lesz. A politika esztétizációja iránti szükséglet, az engedetlen művészi praxis ideológiai szokásainak erőszakos megváltoztatása iránti szükséglet valójában annyira régi, mint amennyire megírt történet. De éppen az újkori történelemben válik problémává egy döntő kardcsapással. E kardcsapás pedig a francia forradalom volt. A politikában ez egyszer emlékeztek meg a fenségesség látványáról. Az „ateizmus visszataszító szörnyének” terrorsa és pánegürikuszai, amit Robespierre Párizs főterén felgyújtott, a társadalom múlttal szembeni leszámolásának szimbolikus kezdete. A szépséget és a fenségességet a türannosz brachiális akarásával igázták le. Thermidor a történelem erőszakos kardcsapásairól szóló egy kaptafára készített mesék belső inségeként érkezett el. A kardcsapás totálisra sikeredett. Ideológiai, politikai, esztétikai értelemben. És bumeráng módjára állandóan fejbévágja a modern művészet prófétáit, látnokait, akik messiási hévvel indulnak új eszmék meghódítására a szabadság végtelen terében, ami egyébként az esztétikai pluralizmus ontológiai feltevése. Amikor pedig dogmatikusan átadja magát a művészi alkotás egyedüli szellemi törvé-



nyének, negatív szabadsággá válik, bármiféle haladás fékévé a világ művészi imaginálása során.

A művészetben azonban haladás – ellentétben a társadalmi, technikai és tudományos haladással – nem létezik. Ezt mindenki tudja – utólagos művészeti képzettség nélkül is. Ez mégsem jelenti azt, hogy a kortárs dekadens művészet látszatszépsége – azon feltételek mellett sem, hogy lemondott a klasszikus utáni nosztalgiáról, mint egyedüli politikáról, miként az avantgarde romboló tárgynéküliségéről is – megoldás lehetne. A szépség és a fenségesség a történelem folyamán a XX. században élte át a legnagyobb megaláztatásokat, torzulásokat. Ambivalens századunk művész-óriásai a szem és a lélek e kategóriáit csaknem minden lehetséges eszközzel megsemmisítették, hogy végül elismerjék vereségüket. A diktátorok és a totális rezsimok erőszakos eszközökkel próbálták megismételni őket. Átélték rettenetes bukásukat, mert a szépség és a fenségesség a világ ugyanazon megrendíthetetlen struktúrájához tartozik. Emiatt mégiscsak nyugodt lehet a fin de siècle művészete. Mint az avantgarde és a dekadencia örököse számára, keserű mosollyal ajkán és üdvözült könyvekkel szemeiben, csak Ezra Pound *Villanelle; the psychological hour* című verse következő, világos sorainak konstatálása maradt hátra: *Beauty is so rare a thing; so few drink of my fountain...*

Simon János fordítása

Jegyzetek

- 1 Az idézetet José Ortega y Gasset: *A tömegek lázadása* (Pont Könyvkereskedés, Budapest, é.n.) magyar nyelvű kiadásából közöltük: ld. 23-24 o., (Ford.: Scholz László). A horvát kiadás: Jose Ortega y Gasset: *Pobuna masa*. Čačak, Gradac.1988, 45-46., (ford.: Branko Andžić).
- 2 Lásd erről: Peter Koslowski: *Die Prüfungen der Neuzeit: Über Postmodernität, Metaphysik, Philosophie der Religion, Gnosis*. Wien: Passagen, 1989.
- 3 A horvát esszéisták közül megkerülhetetlen Dražen Katunaric e témával foglalkozó könyve: *Kuca dekadencija [A dekadencia otthona]*. Zagreb: Naklada MD, 1992.
- 4 Vajon nem éppen Hofmannsthal, Wilde, Bahr, Kraus, D'Annunzio, Bourget, Kavafisz és a dekadencia, illetve a fin de siècle gondolkodás/irodalom más képviselői-e azok, akik egy évszázaddal később anticipálni fogják mindenekelőtt a XX. századról szóló kronológiák összegyűjtésének akcióját, amikor valójában a filozófiai rendszerek és a művészeti eszmék nagy témái a múlt összeírására, leltározására irányulnak, jöllehet nehezen lehetne a (történelem) végének hirdetői számlájára írni a történelem objektívizálására irányuló hajlamot? E bámolatba ejtő jelenség kétértelmű természetéről lásd e téma „objektívizáló”, teoretikus jegyzetét Wolfdietrich Rasch írásában: *Fin de siècle als Ende und Neubeginn*. In: (Ed.: Roger Bauer, Eckhard Heftrich et al.): *FIN DE SIÈCLE: Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1977. Viszont ha a kérdés tárgya a „történelem vége”-nek jelensége (persze a fukuyamai arculatú Pax Americana liberalisztikus filozófiájának oldaláról), érdemes megfontolni a német irodalmár, Ernst Jünger „óriás az árnyékból”-jának érdekes kontextualizálását a posthistoire/posztmodern vitában. És bár minden élő és nem élő szerzőt ily módon beleerőszakolhatnának a posztmodern gnosztika és misztika logikai malmába, minő Peter Koslowskié, mégis Jünger irodalma sokkalta meggyőzőbb – különösen az *An der Zeitmauer* című esszé és az *Auf den Marmor-Klippen* című regény – az önelégült fukuyamai click and clock szindrómától a történelem másféle végződésébe

- vezető útnál (Orson Welles *A harmadik emberben*). Lásd ezzel kapcsolatban: Peter Koslowski: *Die Rückkehr des Titanen Mensch zur Erde und das Ende der „Geschichte“*. Jüngers Essay An der Zeitmauer. In: (Ed.: Hans-Harald Müller/Harro Segeberg) *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- 5 Nietzsche és a dekadencia problémájához lásd Horst Pfothner értékes tanulmányát: *Die Kunst als Physiologie: Nietzsches ästhetische Theorie und Literarische Produktion*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1985.
- 6 A náci és a kommunista rendszerekben a dekadencia elleni ideológiai hadjáratok alapító atyjai ismertek. Ezek Alfred Rosenberg és Lukács György. Azonban ők lényegében csak Hitler és Lenin/Sztálin totális politikájának metafizikai ideológusai. De hogy a dekadenciáról szóló mese a számunkra is érdekes legyen, emlékezzünk arra, hogy a Párt mekkora hévvel támadta mint dekadenseket az egzisztencia és az egzisztencializmus filozófusait – Heideggert (jóllehet ő sohasem volt az egzisztencia filozófusa, de ez már másik történet), Jasperst, Sartre-ot, Camus-t, Merleau-Ponty-t – (ld.: Rudi Supek: *Egzisztencializmus i dekadencija*, Zagreb: Matica Hrvatska, 1950), vagy éppen a neoexpresszionista költészet modern művészeit, a szürrealistákat vagy az absztrakt festőket éppen a figuráció láthatóan rendkívül jóindulatú teremtménye-hiánya miatt. A totalitarizmus mint eredendően modern jelenség – összekapcsolva a politikát, ideológiát és művészetet – az új ember és az új világ megteremtésének a maga totális eltökéltségével – ez azonban a modern művészetet is jelentette –, szó szerint kíméletlenül rontott neki a modern művészetnek. És itt mutatkozik meg az, hogy a szociológiában és a művészetben – irodalomban, építészetben, zenében, festészetben, szobrászatban – a modernség, modernitás, modernizmus fogalmak különbség nélküli használata milyen mértékben okozta a lényegi kudarcokat. De már maga az a jelenség is szörnyű, hogy a modernizmus elleni náci, kommunista támadások azon egyidejű kritika jegyében zajlanak, hogy minden, ami modern, egyúttal dekadens is.
- 7 Ld.: Walter Wiora: „Die Kultur kann sterben”: Reflexionen zwischen 1880 und 1914. In: (Ed.: Roger Bauer, Eckhard Heftrich et al.): *FIN DE SIÈCLE: Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1977.
- 8 José Ortega y Gasset: *Dehumanizacija umjetnosti [A művészet dehumanizációja]*. (Ford.: Marko Grčić.) Europski glasnik 1996/1.
- 9 Martin Heidegger: Zur Seinsfrage. In: *Wegmarken*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1978, (második bővített és átdolgozott kiadás).
- 10 A futurizmus mint a „tisztá technika” magasztalásának művészeti mozgalma a XX. század első évtizedeiben jelentkezik. Marinetti valójában a XIX. század szimbolizmusában és dekadenciájában éppen csak a művészeti tárgyak tisztátalanításának folyamatát vitte konzekvensen végig. A gépet a szamothrakéi Niké szépsége fölé helyezi. Miért? Azért, mert a gépnek van „lelke”, tárgya, környezete, funkciója; a gép „funkcionál” szemben Niké és a múlt szépségével. Ha a század végén még futurisztikusan akarnánk verset írni úgy, hogy az ne váltsa ki gúnyolódást, és a legfenntebb dolog (amit a modern versírásban rossz szokásnak tekintenek), akkor az csak Fernando Pessoa azon kentauri költészete értelmében lehetséges, ahol gépek és technika istenítése nem lel a klasszikus szépséggel – az oly jóindulatú szamothrakéi Nikével – szembeni szükségzerű gyűlöltre. Pessoa futurizmusa azt mutatja, hogy az élet és művészet egyenlővé tételén alapuló elkápráztatást nem a regionális szerb barbárság apológiájával – Európa balkanizációjával való fenyegetéssel, ami szemben áll a művészet, a tudomány és a technika szelleméből származó Európa-fogalommal – kell véghezvinni, ahogyan ez Micéi zenitizmusában megmutatkozott (ld. Dražen Katunarić a zenitizmus társadalmi és esztétikai felfogásáról szóló provokatív írását: *Povratak barbarogenija [A barbarogénus visszatérése]*. Zagreb: Belus, 1995.), hanem azon dehumanizált szépség igaz európai metafizikájával, ami egészen Poundtól a posztmodernistákig kétségbeesetten követeli saját kifejezőmódját. Azonban a futurizmus pusztán önmagában éppen csak az élet és a művészet azonosságáról szóló avantgarde dogma manifeszt nyoma.



- 11 Ld. Peter Sloterdijk „klasszikus” művét: *Kritik der zynische Vernunft* sv. I-II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, valamint Sloterdijk gondolatmenetének ismertetését tölem: *Tragičko, cinik i figure vedrine: Peter Sloterdijk kao diagnosti Gradac, ar fin de sièclea*. Europski glasnik, 1997/2.
- 12 Cornelius Castoriadis: *L'Institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975.
- 13 A Communications folyóirat/gyűjtemény 1988/48-as számát a videoművészet jelenségének szentelik, viszont érdemes elkülöníteni a „kommunikációs és művészeti teóriák” posztmodern csilágainak, Paul Viriliónak, Frederic Jamesonnak és Gene Youngbloodnak az itt megjelent szövegeit Nam Jun Paik olyan cinikus-bizarr kijelentéseinek programatikuss kollázsa mentén, mint pl.: „Kísérleti televízióm az első MŰVÉSZET (?), ahol a »tökéletes bűn« lehetséges. Nem csináltam mást, mint fordítva tettem be egy diódát és egy televíziót kaptam »negatívban«. Ha epigonjaim ugyanezt az izét használják, az eredmény teljesen ugyanez lesz (Webernnel és Webern epigonjaival ellentétben)... Vagyis... televízióm NEM személyiségem kifejezése, hanem tisztán »FIZIKAI ZENE«...” – Nam Jun Paik (avec Charlotte Moorman), 41. o.
- 14 „Maga a semmi iszonyata várja az embert emberi mivoltának végén.” Tine Hribar: *Istina o istini [Igazság az igazságról]*. Sarajevo: V. Masleša, biblioteka „Logos”, 1982, 77. o.
- 15 „Mert a szépség vigaszt nyújt amiatt, mert ártalmatlan. Ne vádolják azzal, hogy el fogja pusztítani önöket, a szenvedésnek sem oka. Apollón szobra nem harap, még Carpaccio pudlikutyája sem. Amikor a szem többé nem képes megtalálni a szépséget, azaz a vigaszt – megbízta a testet, hogy teremtsen, vagy ha ez nem sikerül neki, alkalmazkodik ahhoz, hogy a rútban az erényt lássa. Az első esetben az emberi zseniben bízik, a másodikban a szerénység tulajdon tartalékára támaszkodik... Mert a szépség megpihenés a szemnek, a szépségben a szem megtalálja saját békéjét, hogy Dantét parafrázáljam. Az esztétikai érzék önfenntartási ösztönünk ikertestvére, és megbízhatóbb az etikainál. A szem – az esztétika fő eszköze – egészen önálló, és a maga önállóságában egyedül a könny mögött marad el.” Jozsif Brodzskij: *Vodeni žig [Vízjell]*. Zagreb: Znanje, 1995, 79-80. o. (Ford.: Smiljka Malinar.)
- 16 A kifejezés Hugo von Hofmannsthal tollából származik az *Augenblicke in Griechenland* című művében. Az idézet helye: Karel Kosik: *Grad i arhitektura svijeta [A város és a világ építészete]*. Europski glasnik, 1996/1., 149.o. (Ford.: Radmila Zdjelar.)
- 17 Ld. Jean-Francois Lyotard: *Le Différend*. Paris: Ed. de Minuit, 1985. Jean-Francois Lyotard: *le temps du risque*, Francois Guibal, Lyotard: *le différend*, la présence, Jacob Ragozinski. Paris: Ed. Oziris, 1989; Jacques Derrida: *Istina u slikarstvu [Igazság a festészetben]*. Sarajevo: Svjetlost, 1988. (Ford.: Spasoje Čuzulan és Mirjana Dizdarević.)
- 18 „A modern szellem, mint újabban mondják: nem egzisztenciális, ami más szó csak arra, hogy lényegtelen és szellemtelen és személytelen és üres és realizálatlan. Az újkori emberiség teljes egészében összetéveszti magát elméleteivel; az újkori emberek külön-külön, főként az úgynevezett kultúralkotók, a moralisták, tanárok, tudósok, papok, államférfiak mind meg vannak győződve arról, hogy igen magasrendű életet élnek, és nem veszik észre, hogy az általuk hirdetett szellemiségből semmit sem váltanak be. A szép és a magas gondolatokból sem egyetemesen, sem egyénileg semmi sem valósul meg, intellektuális illúzió az egész, amely alatt gyakran ordináré, arrogáns, hencegő, hiú, lapos, nyegle, komisz, de minden esetben primitív ember él.” Hamvas Béla: *Scientia Sacra I*. Szentendre: Medió kiadó, 1995, 237. o. (A horvát kiadás: *Scientia Sacra I-III*. Zagreb: Ceres, 1995, 185. o. (Ford.: Jadranka Damjanov.)
- 19 Jacob Burckhardt: *Kultura renesanse u Italiji*. Zagreb: Prosvjeta, 1977. (Ford.: Milan Prelog.) Magyarul: Jacob Burckhardt: *A reneszánsz Itáliában*. Bp.: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1978. (Ford.: Elek Artúr.)
- 20 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe, sv. X., (Ed.: Wilhelm Weischedel). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 164-165. o.
- 21 Karel Kosik: *Grad i arhitektura svijeta*. Europski glasnik, 1996/1., 152. o.
- 22 Az építészeti erőszak későbbi, neutrális tette, amely – igaz ugyan, hogy nem hivatkozik a fenéségre és a szépségre, de éppen emiatt állhatatosan kitart a beton funkcionális sivársága és

- az ostoba, nivellált acélpadok melletti személytelen utcai lámpák mellett – a rekonstrukciókban/felújításokban vagy (ki tudja) az uralkodó városi oligarchia (miféle) idióta terveivel (az épületek itt csak a „projektekt” pusztá teljesítése) lett világosan – az ismert zágrábi Virágos tér vagy a Petar Preradović tér szentségtörésével – végrehajtv. Erről az ideológiai, „város fölött elkövetett” erőszakról, amelyből logikusan következik az építészeti erőszak is, kiváló szöveget írt Radovan Ivančević: *O trgovima i ljudima [A terekről és az emberekről]*. Kolo, 1997/1. Hasonlóan érdemes a szélesebb kontextus keretében megvizsgálni az Európai glasniki 1996/1-es számában a *Terek teóriája* témakörben megjelent Karel Kosík, Benoît Göetz és Jacques Dewitte írásokat is.
- 23 Hildegard Brenner: *Kulturna politika nacionalsocializam [A nemzetiszocializmus kultúrpolitikája]*. Zagreb: August Cesarec, 1992, 163-164. o. (Ford.: Silvija Bosner.)
 - 24 Hannah Arendt: *Totalitarizam [Totalitarizmus]*. Zagreb: Politička kultura, 1996. (Ford.: Mirjana Paić-Jurinić.)
 - 25 Erről ld. azt a kiváló monográfiát, amely inspiratív indítványként szolgált a szépség és fenséges-ség náci korabeli sorsáról szóló elmékedéseinknek: Peter Adam: *The Arts of the Third Reich*. London: Thames and Hudson, 1992, 7. o. A szerző kiemeli, hogy valójában egészen a német művészettörténészek 1988-as, ismert frankfurti összejöveteleig a náci rezsim hivatalos művészetét egyáltalán nem vizsgálták szakszerűen a maga teljességében. Persze ennek okai ismeretesek: Hitlernek, mint a holokaust megtervezőjének bármiféle megemlézése által gerjesztett botrány miatt, a veszély miatt, hogy a náci esztétika és művészeti tevékenység bejárt utakon történő ki-kérdezését a náciizmussal szembeni ressentimentként ítélik meg a világ zsidó közösségeinek éber tekintetei miatt és egyáltalán, azon lehetőség miatt, hogy az egész fáradozás hiábavalónak fog tűnni azért, mert a művészettörténészek többsége számára nem volt hozzáférhető a művészeti produkciók állománya, amelyeket az USA-ban és Oroszországban őriztek. Mára a helyzet normalizálódott. És így legalább alábbhagyott az a hosszú ideológiai pizskálódás, amely megakadályozta a XX. század állami művészetének egy-egy művészi alkotásához, stílusához és mozgalmához a hozzáférést.
 - 26 Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. München, 1933. Az idézet Peter Adam már említett művéből származik.
 - 27 Erről ld. kimerítően Hildegard Brenner idézett művében: *Dokumentumok*. 221-302. o.
 - 28 Günter Nenning: *Bez ljepote čovjek umire [Szépség nélkül meghal az ember]*. Európai glasniki, 1996/1. (Ford.: Dubravko Torjanac.)
 - 29 Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977.
 - 30 Aleksandar Flaker: *Poetika osporovanja [Az elvitatás poétikája]*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1972.
 - 31 Azon feltevéseken, hogy a történelmi avantgarde legitim módon támad rá az esztétikai ítélet autonómiájára és a művészet intézményeire – a Múzeumra, Könyvtárra, Akadémiára – mint a társadalmi lét hierarchizált szféráira, nyugszik Peter Bürger relatív befolyásos teóriája: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
 - 32 Željko Kipke: *Avantgarde više ne stanuju ovde [Az avantgarde-ok többé már nem laknak itt]*. „Az avantgarde helyzete az európai politikai változások kontextusában” című nemzetközi szimpóziumon tartott referátum, az AIC és a Kontura ART magazin horvát szekciója, Kontura, 31/32., november/december, 1994, 17-18.o.
 - 33 Valójában nem ugyanezt teszi a szimulációkkal a posztmodern elbűvölés technológiai guruja, Jean Baudrillard saját műveiben annak feltárása után, hogy az „avantgardisztikus orgiák utáni” korszakban élünk? Ld.: Steven Best-Douglas Kellner: *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London: The Macmillan Press, 1991, (Baudrillard-ról szóló fejezet).
 - 34 Ld. pl. V. Rakityin Malevics művéről alkotott legjobb vallomását: „Malevics képe „Semmi”, és megmutat „Mindent”. Kazimir Maljevič: *Suprematizam – bezpredmetnost: Tekstovi – Dokumenti – Tumačenja [Szuprematizmus – tárgy nélkülség: Szövegek – Dokumentumok – Magyarázatok]*. (Szerk.: Slobodan Mijušković), Beograd: Radionica SIC, 1980.



- 35 Az idézetet Szabó György fordításában közöljük: Mario de Micheli: *Az avantgardizmus*. Bp.: Gondolat, 1965. 494. o. – [A ford.] A horvát nyelvű idézet Mario de Micheli: *Umjetničke avangarde XX. stoljeća [A XX. század művészeti avantgarde-ja]*. Zagreb: NZMH, 1990. 257.o., című könyvéből származik. (A kiáltvány szövegeit oroszról fordította: Aleksandar Flaker.)
- 36 Mario de Micheli: id. mű, 488-491.o. (Ford.: Szabó György.)
- 37 Az avantgarde diskurzusban a kiáltvány funkciójáról ld. Aleksandar Flaker megbízható beszámolójának (*Nomadi ljepote [A szépség nomádjai]*, Zagreb: GZH, 1988.) Avangardni manifest kao književna vrsta [Az avantgarde kiáltvány mint műfaj] című fejezetét. 189-213.o. Az avantgarde művészeti mozgalmakbéli kiáltványok funkciójának egészen precíz módon kidolgozott struktúrája, a tudományosan pontos hitelesség és a kidolgozás analitikai precizitása ellenére Flaker elmulasztja annak megvizsgálását, hogy az avantgarde diskurzusok összes variánsai mögött mennyire nem csak a forradalom filozófiai magjának művészi másolata rejlik, hanem – ahogyan mi magunk is kiemeltük – valami sokkalta több a megelőző stílusformációk hierarchikus struktúráinak lerombolásánál. Nevezetesen a messiási diskurzusról, Krisztus újtestamentumi hasonlatainak és beszédeinek kriptoreligiális utánzásairól van szó, de általában a kiáltványokban – az Új pozitív megjósolását kivéve – kimondatik a tradíció művészeti világának a végéről szóló apokaliptikus ítélet is. A messianizmus és az apokalipszis e meglepő, forradalmi kásája éppen csak közvetetten tűnik föl Peter Sloterdijk esszéinek fragmentumaiban: *Eurotaoismus. Zur kritik der politischen Kinetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- 38 Mivel manapság lényegében különbségtevés nélkül vélik azt, hogy Marx és az avantgarde kapcsolata a feltevések azonos következményével bír, midőn az esztétikai s az új társadalmi valóság viszonyáról van szó, érdemes felhívni a figyelmet egy látszólag jóhiszemű dologra. Marx a *Grundrisse*-ben a hegeli metafizika antropológiai kritikájának nyomait – azt a gondolatot hagyta örököül, hogy a művészet – és ez a szépséget és a fenségességet jelenti – „ama bizonyos múlt” része amiatt, mert eltűnt a szépség alapja: az emberek és istenek természetes viszonya, a valóság ama mitológiai feldolgozása. Ez a „konzervatív” gondolat, vagyis a művészet csakis a múlt mélységébe való bepillantásként élhető át, a történelem hellén-római korszakában lévő klasszikus szépség ideáljaival szembeni odaadást határozza meg. Lenin ugyanezt a felfogást hagyta örököül, azonban úgy, hogy összefüggésbe hozta a forradalomnak – mint a végtelen technikai haladás követelményének – feltétlenül alárendelt „új művészet”-tel. Ebben a kontextusban kivételesen ösztönző Kostas Axelos gondolatmenete Marx és Rimbaud mint az avantgarde művészet és a „világ játéka” hirdetőinek kapcsolatáról *Vers la pensée planétaire* című könyvében. Paris: Ed. de Minuit, 1964. (Horvátul: Rimbaud i poezija planetarnog svijeta. In: (Szerk.: Ante Stamač-Vjeran Zuppa) *Nova evropska kritika II*. Split: Marko Marulić, 1969. (Ford.: Anka Buljan és Ljerka Mifka.)
- 39 Malevics 1935-ben lett öngyilkos, amikor a szocrealizmus első áldozatait szedte az avantgarde élharcosai közül. Harminhét évvel később, 1972-ben Splitben a Vörös Oszlopcsarnok nevezetű neoavantgarde akció idején, amikor is a „neoesztétika tizenkét apostola” vörösre festette Diocletianus palotáját, viszont sikertelenül használtak el Szent Dujm templomához harminc kilogramm polikolort, az avantgardisták egyike levetette magát a Török torony mellett kék felhőkarcolóról nyakában egy cédulával, amin ez állt: ÉN MŰVÉSZ VAGYOK. (Erről ld.: Dražen Katunarić esszéjét. In: Kuća dekadencija. Zagreb: Naklada MD, 1992.) Természetesen ostobaság lenne azt mondani, hogy e szánalmas alak nyakában egy cetlivel Malevics esetét utánozta. De ez a tragikusan bizarr tett is az avantgarde örültségnek mint a nagyzóló dekadencia művészete elleni totális támadásnak – amelyben a klasszikus szépség és fenségesség tükröződött – a kései következménye: pusztán a világ avantgarde víziójában a művészet és világ azonosságáról szóló mese radikális konzekvenciája. A halál az élet folytatásának mutatkozott – avantgarde perspektívából – éppen csak más eszközökkel.
- 40 Ld.: Vassilij Kadinsky: *O duhovnome u umjetnosti*. Europski glasnik, 1997/2. (Ford.: Goranka Lozanović.) A következő idézetet Kandinszkij művének magyar nyelvű fordításából közöljük: *A szellemiség a művészetben*. Bp.: Corvina Kiadó, 1987. 60-61.o. (Ford.: Szántó Gábor András.) „Nemcsak az olyan tettek tartoznak e légkör [t.i. a szellemi atmoszféra – A ford.] alkotó elemei

közé, amelyeket mindenki megfigyelhet, nemcsak a külsőleg kifejeződő gondolatok és érzelmek, hanem az egészen rejtett cselekedetek is, amelyekről „senki sem tud semmit”, a kimondatlan gondolatok, amelyeknek nincs külső, érzelmi kifejezésük (vagyis, amelyek az emberen belül fogalmazódnak meg). Az öngyilkosságok, a gyilkosságok, az erőszakos cselekmények, az emberhez méltatlan, alantas gondolatok, a gyűlölet, az ellenségeskedés, az egoizmus, az irigység, a „patriotizmus”, az elfogultság – mind-mind a szellemi tényezők világába és az atmoszférát alakító szellemi értékek közé tartoznak.”

- 41 Érdekes lett volna, ha Malevics filozófiai szuprematizmusa szemben állt volna a modern misztika nagy orosz képviselőjének, Pjotr Demijanovics Ouszpenszkij filozófiai-vallási műveivel. Ld.: Ouspenskij: *Tertium Organum* című könyvét, Zagreb: Naprijed, 1990. (Ford.: Mihaela Vekarič), valamint a *Natčovjek, čovjek četvrte dimenzije, Kozmicka svijest, Dobronamjerni đavo [A felsőbbrendű ember, A négydimenziós ember, A kozmikus tudat, A jóindulatú ördög]* című kisebb írásait a Delo folyóirat/gyűjteményben, Beograd, 1990/8-9-10. Miért? Nagyon egyszerű. Mert Malevics több teoretikus írását is áthatja – meglepő módon – az orosz misztika tradíciója. Íme, ezért.
- 42 Emile M. Cioran: *Priznanja i prokletstva [Vallomások és átkok]*. Treći program Hrvatskog radija, 1991/31. (Ford.: Irena Matijašević.)